KUNST UND KÜNSTLER: ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST...

Jahrgang V

Heft I

Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR OESTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT I

6/9 Tridsürs.

KUNST UND KÜNSTLER

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG V



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1907

INHALTSVERZEICHNIS

DES FÜNFTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1906—1907

AUFSÄTZE

SACH- UND NAMENREGISTER



Die Pfarrerstochter

von George Romney

Kunst und Künstler

VERLAG BRUNO CASSIRER

DIE AMERIKANISCHE GEFAHR IM KUNSTHANDEL

VON

WILHELM BODE

Vor vier Jahren habe ich an dieser Stelle auf die Gefahr aufmerksam gemacht, die unserem Kunstbesitz in Europa von Amerika aus droht. Seither ist diese Gefahr wesentlich grösser geworden, ja die Auswanderung guter alter Kunstwerke nach Amerika ist so stark, dass schon heute die Sammlungen drüben für manche Gattungen und Künstler mitgenannt werden müssen, zum Teil sogar in erster Reihe stehen, von der ostasiatischen Kunst ganz abgesehen. Dieser Zug der Kunstwerke nach dem Westen wird in nächster Zeit voraussichtlich noch wesentlich zunehmen, denn mit dem wachsenden Interesse hat drüben auch das Verständnis [illegible] genommen, und auch im Sammeln entwickeln die Amerikaner die ihnen eigentümliche Energie und Zähigkeit und die an Gleichgültigkeit streifende Verachtung des Geldes bei der Bestimmung der Preise.

Noch vor vier Jahren konnte ich von einem Kauf erzählen, den einer der leidenschaftlichsten Sammler drüben für fünf Millionen Franks gemacht, in dem aber der Schund und das Mittelgut so überwog, dass ihr Verkauf nach Amerika fast als ein Glück für Europa bezeichnet werden kann. Diese Sammlung des inzwischen verstorbenen Don Marcello in Rom hat in Amerika bisher kein Glück gemacht: der Käufer hat sie, trotz Mr. Laffans Reklame, nicht auszustellen gewagt; sie ist nach wie vor in einem store-house von New York aufgespeichert. Aber ähnliche unglückliche Käufe hat Amerika seither nicht mehr zu verzeichnen. Dass ein [illegible] einmal hereinfällt, passiert natürlich [illegible]. So konnte man z. B. in der [illegible] Sammlung italienischer P[illegible], die Mr. Pierpont Morgan im Victoria [illegible] ausgestellt hat, mitten [illegible] in diesem [illegible] von Adam und Eva



Kunst und Künstler

VERLAG BRUNO CASSIRER

DIE AMERIKANISCHE GEFAHR IM KUNSTHANDEL

VON

WILHELM BODE

Vor vier Jahren habe ich an dieser Stelle auf die Gefahr aufmerksam gemacht, die unserem Kunstbesitz in Europa von Amerika aus droht. Seither ist diese Gefahr wesentlich grösser geworden, ja die Auswanderung guter alter Kunstwerke nach Amerika ist so stark, dass schon heute die Sammlungen drüben für manche Gattungen und Künstler mitgenannt werden müssen, zum Teil sogar in erster Reihe stehen, von der ostasiatischen Kunst ganz abgesehen. Dieser Zug der Kunstwerke nach dem Westen wird in nächster Zeit voraussichtlich noch wesentlich zunehmen, denn mit dem wachsenden Interesse hat drüben auch das Verständnis zugenommen, und auch im Sammeln entwickeln die Amerikaner die ihnen eigentümliche Energie und Zähigkeit und die an Gleichgültigkeit streifende Verachtung des Geldes bei der Bestimmung der Preise.

Noch vor vier Jahren konnte ich von einem Kauf erzählen, den einer der leidenschaftlichsten Sammler drüben für fünf Millionen Franks gemacht, in dem aber der Schund und das Mittelgut so überwog, dass ihr Verkauf nach Amerika fast als ein Glück für Europa bezeichnet werden kann. Diese Sammlung (des inzwischen verstorbenen Don Marcello in Rom) hat in Amerika bisher kein Glück gemacht: der Käufer hat sie, trotz Mr. Laffans Reklame, nicht auszustellen gewagt; sie ist nach wie vor in einem store-house von New York aufgespeichert. Aber ähnliche unglückliche Käufe hat Amerika seither nicht mehr zu verzeichnen. Dass ein Sammler einmal hineinfällt, passiert natürlich hüben wie drüben. So konnte man z. B. in der sehr reichen, trefflichen Sammlung italienischer Bronzestatuetten, die Mr. Pierpont Morgan im Victoria and Albert Museum ausgestellt hat, mitten zwischen alten Meisterwerken noch in diesem Sommer eine Bronzegruppe von Adam und Eva

sehen, in der Eva mit einem ganz modernen Badekostüm bekleidet war — die Fälschung eines Italieners, von dem in den letzten Jahren in Neapel verschiedene ähnliche, meist geradezu komisch wirkende Machwerke zu sehen waren, natürlich in Häusern der alten Principi und Marchesi, die sie „seit Jahrhunderten“ in ihrem Besitz zu haben behaupteten. Doch das sind jetzt Ausnahmen auch bei den amerikanischen Sammlern, und diese wissen sich solcher Fälschungen, wenn sie erst einmal darauf aufmerksam geworden sind, um so leichter zu entledigen, als die Händler sie von so guten Kunden wohl oder übel zurücknehmen müssen.

Die Zahl der Sammler in Amerika hat sich in den letzten Jahren wieder wesentlich vermehrt, und in gleichem Masse sind die öffentlichen Kunstsammlungen zahlreicher geworden, haben durch ausserordentliche Dotationen an Kaufkraft gewonnen und beginnen sich systematisch und wissenschaftlich zu organisieren. Allen voran das Museum in Boston. Hier ist die grosse Aufgabe der Bau eines neuen Museums im Anschluss an das Museum der Mrs. Gardner. Man hat diese Aufgabe so ernst genommen, dass man eine Kommission von Fachleuten nach Europa sandte, die sämtliche Museen prüfte und einen ausführlichen Bericht darüber veröffentlichte, der für unsere Museumsbauten und die Aufstellung der Kunstwerke darin nicht gerade zu schmeichelhaften Resultaten kommt. Auf Grund dieses, wesentlich negativen Ergebnisses ist jetzt das Programm zum Neubau aufgestellt; und wenn erst der Grund gelegt ist — Platz und Geld sind reichlich vorhanden —, so wird's bis zur Vollendung nicht sehr lange dauern: ist doch das stattliche, ganz massive Museum von Chicago in sechs Monaten, obendrein im Winter, fertiggestellt worden! Bis dahin hat man in Boston freilich mit dem Kaufen stark gestoppt. Umgekehrt hat man's in New York gemacht. Hier lässt man den alten Bau zunächst unberührt, rüstet aber zu gesteigerter Ankaufsthätigkeit. Dazu hat man den Verwaltungskörper ganz erneuert, hat bewährte englische Museumsbeamte und art critics (ich nenne Sir Purdon Clarke, den bisherigen Generaldirektor des Victoria and Albert-Museums, und Roger Fry) an die Spitze der Sammlungen berufen und hat sie nach Europa zu Ankäufen gesandt. Die jährlichen Anschaffungsmittel von rund einer Million Mark hofft man — und darin täuscht man sich schwerlich! — durch gelegentliche grosse Gaben der Museumsgönner in New York noch wesentlich zu steigern.

Dieses Vorgehen der beiden Hauptstädte wird sicher in anderen Städten, in Chicago, St. Louis, S. Francisco und so fort, nur zu bald Nachfolge finden. Inzwischen thun uns aber die Privatsammler Amerikas noch in ganz anderer Weise Abbruch. Die Prachtkataloge der Sammlungen Widener, Johnson u. a. lassen bei manchem Mittelgut, das darin ist, erkennen, wieviel gute alte Bilder in den letzten Jahren nach drüben gegangen sind; am besten können wir dies aber in Europa selbst an den Sammlungen des leidenschaftlichsten aller amerikanischen Kunstsammler, Pierpont Morgan, beobachten, da dieser seine meisten Sammlungen noch in London hat und sie dort teils im Viktoria and Albert-Museum öffentlich ausgestellt hat, teils Kunstfreunde gern in seinem schönen Hause in Princes' Gate sehen lässt. Was dieser Sammler in wenigen Jahren hier aufgestapelt hat, ist ganz ausserordentlich. Beim Sammeln kommt zu seiner Erfahrenheit und Rücksichtslosigkeit im Geschäft noch eine ausserordentliche Leidenschaft hinzu. Wenn ich die Summe, die er in den letzten drei Jahren für Kunstwerke aufgewendet hat, auf rund fünfzig Millionen Franks schätze, so bleibe ich damit vielleicht noch hinter der richtigen Ziffer zurück. Mr. Morgan sammelt jede Art von Kunstwerken, von ägyptischen Altertümern bis zu den Dosen des achtzehnten Jahrhunderts und chinesisch-japanischer Kunst; selbst rein historisch Interessantes, wie byzantinische und koptische Antiquitäten, finden Gnade vor seinen Augen. Er will eben ein vollständiges Kunstmusem als das Museum Morgan dereinst nach New York überführen, wenn das unsinnige Gesetz, das 20—40% Steuer auf die Einfuhr von Kunstwerken setzt, einmal gefallen sein wird. Beim Kaufen hatte er es anfangs vor allem auf ganze Sammlungen abgesehen, jetzt, wo er nach fast allen Richtungen schon eigene Sammlungen besitzt, kauft er mehr einzelne Kunstwerke, sieht aber nach wie vor dabei ganz besonders auf das pedigree, um nicht getäuscht zu werden, und kauft nur von reichen Händlern oder bedient sich solcher als Vermittler, um eventuell wieder zu seinem Gelde zu kommen, wenn ihm einmal etwas falsches oder schlechtes verkauft worden ist. So hat er es durchgesetzt, dass er die schönste chinesische Porzellansammlung und die bedeutendste Kollektion von Miniaturen besitzt, dass seiner Sammlung italienischer Bronzestatuetten, von Museen abgesehen, nur die Saltingsche zur Seite gestellt werden kann, dass die Ausstattung der Wohnräume mit den Dekorationen von Fragonard, den

Bildern von Reynolds, Romney und so fort, den Möbeln der Marie Antoinette, den Statuetten von Clodion, Houdon, Falconet, den Gobelins, Teppichen, Sèvres-Vasen kaum in einigen Rothschildschen Palästen ihres Gleichen hat. Die Kleinkunst des Mittelalters und der Renaissance, namentlich der deutschen, ist bei Mr. Morgan so gut vertreten wie in wenigen Museen, dank namentlich seinen Ankäufen der bedeutendsten deutschen Privatsammlungen: Gutmann, v. Oppenheim, Wencke und Hainauer; von letzterer freilich nur Teile.

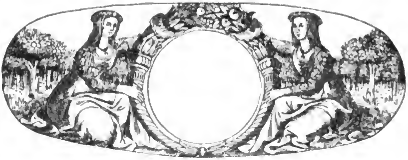
Morgans Gemäldebesitz lässt sich noch nicht eigentlich als Galerie bezeichnen: die englischen und französischen Bilder, einzelne treffliche Gemälde von Frans Hals (3), Rembrandt (2), Hobbema (2), A. v. Dyck (2) u. a. bilden bisher die Dekoration seiner Wohnräume. Er sucht eben nur das allerbeste, und von ganz guten Gemälden giebt es meist nur wenige Stücke selbst in den grossen Privatsammlungen, und diese sind nur ganz selten käuflich. Solche seltene Gelegenheit wird sich leider in nächster Zeit bieten und zwar gleich durch mehrere der gewähltesten Bildersammlungen, die je zusammen gebracht worden sind: durch den bevorstehenden Verkauf der Galerie Rudolf Kann und wahrscheinlich auch der seines Bruders Moritz Kann, nachdem auch dieser und wenige Wochen nach ihm seine Witwe gestorben ist. Selbst wenn diese beiden herrlichen Sammlungen nicht als Ganzes nach Amerika gehen, sondern zur Versteigerung in Paris kommen sollten, ist es sehr unwahrscheinlich, dass für Europa dabei viel gerettet werden würde. Die Preise, welche amerikanische Sammler anlegen, sind eben wesentlich höher als die, welche selbst die reichsten und leidenschaftlichsten Sammler in Europa zahlen — von gelegentlichen, ganz seltenen Ausnahmen abgesehen. Daher erwischen die Amerikaner auch fast jedes ganz hervorragende Bild, das in einer der alten Galerien locker wird. Und das ist jedes Jahr mit verschiedenen Gemälden der Fall. Seitdem Preise von 1 Million Franks und mehr, wie für die Venus von Velazquez und für Bildnisse von Hals, Rembrandt, A. van Dyck u. a., gar nicht mehr unerhört sind, sind nämlich die Besitzer der alten Galerien dahinter gekommen, dass sie viel besser thun, ein oder ein paar ihrer Bilder auf diese Weise unter der Hand für einen kolossalen Preis an den Meistbietenden abzugeben, ihre Galerie aber zu behalten, so dass ihre guten Freunde gar nicht merken, dass sie etwas verkauft haben.

Die Frage liegt nahe, ob diese Steigerung der Preise noch anhalten könne. Seit einem Menschenalter hat man diese Frage gestellt und regelmässig dahin beantwortet, dass „solche unsinnige Preise unmöglich lange anhalten könnten". Und doch sind sie stetig gestiegen, ja allmählich bis auf das Zehnfache hinaufgegangen! Doch glaubt man Anzeichen gerade in Amerika bemerkt zu haben, die einen gewissen Rückgang der Preise wahrscheinlich machen sollen. Die leidenschaftlichsten Käufer in den Vereinigten Staaten: Pirpont Morgan, Widener und Walters, sind nämlich alle in einem Alter, das in Amerika schon als ein hohes gilt, etwa siebzig Jahre; die jüngeren Sammler seien vorsichtiger und würden sich keine so unsinnige Konkurrenz machen. Hoffen wir das Beste! Aber auch diese Hoffnung kann eine trügerische sein. —

Die ausserordentlichen Preise, die man in Amerika zahlt, und der Eifer, mit dem man dort jetzt sammelt, haben bewirkt, dass der Kunsthandel schon seit einigen Jahren fast nur noch für Amerika arbeitet. Die grossen Händler in London und Paris haben Kommanditen in New York, und in neuester Zeit haben auch New Yorker Häuser bei uns Zweigetablissements errichtet. Letzteres hat einen besonderen Grund: die öffentliche Meinung, namentlich in England, ist über das Gebaren der Händler und Art critics, die alles aufbieten, um die Kunstwerke nach Amerika zu bringen, mit Recht aufgebracht; da sind die edlen Herren auf den Ausweg gekommen, mit einem amerikanischen Geschäftsfreund zusammen zu kaufen und diesen allein als den Verkäufer erscheinen zu lassen! Die Händler, offene und verschämte, benutzen eben alles, um von dem amerikanischen Goldregen so viel als möglich zu erhaschen.

Für dieses Vorgehen haben wir Museumsbeamte selbst, wahrlich gegen unsern Willen, den Händlern in die Hände gearbeitet; namentlich in Deutschland. Nicht nur dadurch, dass wir den uns nahestehenden Sammlern treulich geholfen haben, ganz gewählte Kunstwerke zu erwerben, auch die grossen wissenschaftlichen Kataloge, wie ich sie z. B. für die Sammlungen Kann, Hainauer und so fort aus Freundschaft und in der Hoffnung, dass diese auf die Dauer gerade in öffentliche Sammlungen Europas übergehen sollten, angefertigt habe, die Prachtpublikationen und Kataloge von einzelnen Ausstellungen in Berlin und so fort, wie unsere Arbeiten über einzelne Künstler, bahnen den Händlern die Wege zu den Sammlern und geben ihnen zugleich die Mittel der Reklame für ihre Käufer an die Hand. So gelingt

es ihnen, für hervorragende Stücke nicht selten das zehn- bis fünfzigfache von dem zu erzielen, was die Sammler, mit unserer Unterstützung, ursprünglich für diese Gegenstände gezahlt haben. Dass sie überall Agenten finden, die für sie herumreisen, um das eigene Land um seine Kunstschätze zu bringen, dass angesehene Kunstzeitschriften die Reklame für sie machen, ist leider, so hässlich es ist, doch menschlich und wird sich, wie das Beispiel in Italien zeigt, nicht einmal durch drakonische Ausfuhrgesetze abstellen lassen, die schliesslich auch den eigenen Museen den grössten Abbruch thun würden. Aber Aufgabe des Staates ist es, wenigstens auf alles, was im öffentlichen Besitz, in Kirchen, Stiften und so fort aufbewahrt wird, streng die Hand zu halten, darüber zu wachen, dass die Sammlungen, die Fideikommisse sind, festgehalten werden, sowie die Mittel bereit zu stellen, um rechtzeitig das Beste von dem, was im Privatbesitz locker wird, zu erwerben, vor allem die Werke der eigenen nationalen Kunst. Wenn wir sehen, wie drüben in Amerika die Kunstliebhaber zusammenwirken, um den öffentlichen Kunstbesitz in grossartigster Weise zu vermehren, so dürfen wir wohl den Wunsch aussprechen, dass auch bei unsern Kunstsammlern, die ja fast alle zu unsern reichen und reichsten Mitbürgern gehören, das nationale Gefühl stark genug sein oder werden möge, um sie im Falle des Verkaufs zunächst an ihre heimischen Museen denken zu lassen. Die Verkäufe gerade in Deutschland während der letzten Monate, die uns um eine Reihe der allerbesten Sammlungen gebracht haben, liessen leider nach dieser Richtung sehr viel zu wünschen übrig.



DAS ENGLISCHE PORTRÄT
IM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

CORNELIUS GURLITT

Das Erwachen des Selbstgefühles der Engländer äusserte sich im 18. Jahrhundert durch die ausserordentlich gesteigerte Vorliebe für Bildnisse. Nicht nur wurde es zu einer heute noch dort bestehenden Sitte, Männer von Verdienst an den Stätten ihres Wirkens im Bilde festzuhalten, so dass die Gerichtshallen, Universitäten, Kolleges, Stadthäuser lange Reihen von Bildnissen beherbergen; sondern auch im Schloss wie im bürgerlichen Wohnhaus galten Bildnisse zu dem eisernen Bestand eines den guten Geschmack pflegenden geordneten Hauswesens. Eine grosse Anzahl von Malern, die in den kleinen Landstädten ihren Sitz hatten, bereisten die Sitze des Adels, schufen sich eine Kundschaft unter den Grundbesitzern, den Kaufleuten und Beamten, indem sie mit rascher Hand und oft überraschendem Geschick dem Bedürfnisse dienten. In jungen Jahren, während solcher Wanderschaft im Lande malte Romney einen Kopf für 42 Mark, eine Gestalt in Lebensgrösse für 126 Mark. In seinen besten Zeiten, als berühmter londoner Maler, fordert er 420 und 1680 Mark für solche Bilder. Das Geld war ja zu jener Zeit weniger wert als heute, aber ein Maler konnte bei solchen Preisen wohlhabend werden. War doch nach 3—5 Sitzungen das Bild fertig. Wohl 80 bis 100 Bildnisse entstanden im Jahr. Das zeugt von einer erstaunlichen Sicherheit im Anpacken und im Ausführen, von einer Klarheit im künstlerischen Ziel, die nie ein Wanken und Schwanken duldete.



GAINSBOROUGH, KÖNIGIN CHARLOTTE

Englische Kunst konnte erst entstehen, seit die Hauptstadt zum Sitz englischer Künstler wurde, seit hier die bisher übliche Fremdländerei überwunden war. Es geschah dies durch das rasche Emporblühen einer Reihe im Alter wenig verschiedener Maler, die fast durchweg erst in der Provinz ihre Schule gemacht hatten. Voraus ging freilich eine so eigenartige Erscheinung, wie sie William Hogarth gewesen war, ein Londoner von Geburt (1697). Hier ist nicht zu reden von seinen Reihen von Kupferstichen und Bildern, in denen er gegen die Zeitsünden als Lehrer der Sittlichkeit kämpfte. Aber es ist immerhin erwähnenswert, dass er hier das Hässliche der Menschenseele mit bitterem Ernst zu schildern wagte. Ganz anders wie etwa Jan Steen oder Adriaen Brouwer, die ihren Spass an den hässlichen,

lärmenden, betrunkenen Bauern hatten; oder als Teniers und Ostade, die in sie verliebt waren; ganz anders wie Watteau und Pater, die sie höchstens als die Vornehmen erheiternde Tölpel darstellten. Es handelt sich hier um den Bildnismaler Hogarth, der viel feiner und vornehmer ist, als die oft so rohen Stiche nach seinen Bildern vermuten lassen. Aber auch hier konnte er seine Lust nicht unterdrücken, im Ausdruck zu übertreiben, zuviel sagen zu wollen. Das ist, was ihn noch als unfertig dem kommenden Malergeschlechte Englands gegenüber erscheinen lässt. Ihm fehlt noch die innere Vornehmheit, die Ruhe, sich in das Wesen anderer zu vertiefen, in den Seelen zu lesen; ihm, dem es in erster Linie darauf ankam, anzuklagen oder zu verteidigen.

Aber eines zeigt sich auch in seinen Bildnissen und in diesen vorzugsweise: Hogarth konnte malen. Ihm fehlte nicht jene Sicherheit, die die Grundlage alles Fortschreitens ist. Und so die Männer um ihn, die hier zu schildern keinen Zweck hat: sind ihre Namen doch kaum der Kunstgeschichte eingereiht. Der Ruhm der britischen Bildnismalerei beruht noch auf wenigen Namen: Auf den Engländern Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds, George Romney und Thomas Lawrence, und auf den Schotten Allan Ramsay und Henry Raeburn. Ob das Ausschliessen anderer gerecht sei, bleibe dahingestellt.

Kurz nach Hogarths Tode (1764) wurde London der Kunstmittelpunkt des Landes. Die Gründung einer Malerakademie ist das äussere Zeichen dieser Stellung. Gleichzeitig etwa entstand die zu Edinburg. Die Kunst zog vom Lande in die Stadt. Aber die Kunst war auf dem Lande geboren. Die beachtenswertesten Meister sind jene, über die die britische Kunstgeschichte mit einem Lächeln hinweggeht, die local artists. In diesen lag die Wurzel volkstümlichen Schaffens. Es giebt in England einen ausgesprochenen Londoner Dünkel, der kaum minder eifrig am Werke ist, das ganze Volk sich untertan zu machen, wie der Pariser. Man achte darauf, wie beispielsweise in London schottische Kunst geschichtlich behandelt wird. Man will ihr die Selbstständigkeit nicht anerkennen. Und doch hat sie so manches Mal die Kunst der Londoner Akademie aus der Versumpfung gerettet. Es verdient daher betont zu werden, dass ein Schotte der erste wirklich selbstständige Meister war, Ramsay. Er hat London nur äusseren Erfolg, nicht innere Förderung zu verdanken. Im Freundeskreise Reynolds' erzählte man zwar, es habe Ramsay am Selbstvertrauen gefehlt, sodass er viele Arbeiten unfertig gelassen habe. Man meinte, Reynolds habe ihn gefördert. Ein Gang durch die Edinburger Sammlungen lässt dies bezweifeln. Ramsay war ein künstlerischer Nachkomme der Niederländer; aber er hatte durchaus Eigenartiges mitgebracht: ein gutes Auge und einen schlichten Sinn, das ihn trefflich zum Bildnismaler eignete. Seine berühmte Darstellung J. J. Rousseaus ist ein Beweis hierfür. 1713 in Schottland geboren, kam er früh nach Italien und begründete in Edinburg seinen Namen und ein stattliches Vermögen — dass er damals schon „40000 £ wert" war, ehe er erster Hofmaler König Georgs III. wurde, rühmen seine Landsleute. Abwechselnd in London und Edinburg lebend, reiste er noch zweimal nach Rom, überall vielbeschäftigt und mit Gehilfen nach der Art alter Meister arbeitend. Er starb 1784.

Auch Gainsbourough war gewissermassen nur zu Gaste in London. 1727 ist er in der Grafschaft Suffolk geboren, ging 1760 nach Bath, dem damals vornehmsten Badeort Englands, wo er bis 1774 blieb. 1774 kam er nach London, wo er bis 1788 lebte und schuf: Ein Maler der vornehmen Welt, dabei ein Mann, der gesellschaftlich nicht in den Vordergrund trat; sondern der mit freudiger Bewunderung diese vornehme Welt von ferne betrachtete: Sie lief ihm zu als einem geschickten, treuen, guten Menschen, den nur seine Nerven leicht ungeduldig und heftig machten. Man schätzte ihn als Künstler und er dankte für die ihm hieraus erwachsene Anerkennung durch die malerische Verehrung für alles, was vornehm und schön in England war; eine Verehrung, die wohl mehr aus seinen Pinselstrichen, als aus seinen Worten und seinem Benehmen sprach. Die Dichter liebten es, in seiner Werkstätte zu erscheinen, um geistvoll das zu erklären, was er ohne viel Spintisieren schuf. Sie waren es, die seinen Ruhm als einen Begründer neuer Schönheit der Welt verkündeten. Erst in jüngster Zeit sieht man mit Staunen, dass die literarisch weniger gehätschelten Meister der vorhergehenden Zeit auch Tüchtiges zu leisten vermochten.

Ähnlich ging es Romney. Auch er ist auf dem Lande, in Cumberland, geboren (1734), lernte bei einem der örtlichen Künstler und arbeitete sich langsam empor als ein Handwerker der Kunst, der zunächst verdienen musste, um endlich zum Vollkünstler auszureifen. Nur mit Mühe erwarb er die Mittel, um die damals für die Künstler uner-



JOHN HOPPNER, JUNGES MÄDCHEN



THOMAS GAINSBOROUGH, COUNTESS SPENCER

lässliche Reise aufs Festland, nach Paris, zu unternehmen, zu der Gainsborough nie kam. 1764 war er in Paris. Nach London zurückgekehrt, wurde er von den Dichtern und Kritikern unter Schutz genommen und wuchs so rasch an Ruhm. Doch hielt er die nachträgliche Romreise doch für unerlässlich. Er starb 1802.

Reynolds, 1723 in Devonshire geboren, war der einzige, der in London selbst seine Lehrzeit durchmachte. Als Sohn eines Gelehrten stand er von Haus aus gesellschaftlich höher. Er hatte, ehe er sich entschloss, Maler zu werden, über Malerei gelesen. In ihm steckte ein guter Teil des litterarischen Zuges der Zeit und so ist er denn auch als Redner und ästhetischer Schriftsteller berühmt geworden. Seine kühle, bürgerliche Art, sein starkes Selbstbewusstsein als Mensch und Maler, das ihn in Italien selbst vor den grössten Meistern nicht verliess, sein nach 1753 rasch errungener Ruhm als erster Künstler Londons, seine Stellung als erster Präsident der Kunstakademie gaben ihm eine äussere Würde, liessen ihn von nun an unzweifelhaft als den vornehmsten Vertreter der Künstlerschaft Englands erscheinen, dessen Ruhm unangefochten bis an seinen Tod (1792) blieb.

Raeburn gehört schon einem jüngeren Geschlecht an. Was er konnte, hatte er in seiner Heimat Schottland geholt. Geboren 1756, kam er als fertiger Maler nach London, reiste 1785—87 nach Italien und starb als Präsident der schottischen Akademie 1823.

Die Fülle der Begabung im englischen Volk zeigt sich in den beiden jüngeren Meistern des Bildnisses, von denen hier die Rede sein soll: in John Hoppner und Thomas Lawrence. Hoppner war als der Sohn eines deutschen Hofbeamten 1756 geboren. Der Prinz von Wales begünstigte ihn. Mit 15 Jahren begann er öffentlich auszustellen: er trat mit 15 Bildern vornehmer Frauen auf. Lawrence, der Sohn eines Gastwirtes, 1769 geboren, früh als ein Wunderkind von seinem Vater der Welt vorgeführt, begann 1790 seine Ruhmeslaufbahn als Bildnismaler, nachdem er vorher schon als Knabe vielbegehrte Pastells geschaffen hatte. Die englische Art, die Künstler nach dem Preis seiner Werke einzuschätzen, lieferte uns die Nachricht, dass er damals schon 2500 Mark für ein lebensgrosses Bildnis nahm. Mit 23 Jahren Hofmaler des Königs, zog er in das gleiche Haus mit Hoppner, dem Hofmaler des Prinzen von Wales. Der Wettbewerb, der einst zwischen Reynolds und Romney bestanden, wiederholte sich, den erst Hoppners früher Tod (1810) beendete. Nun stieg Lawrence allein zu den höchsten Ehren empor, einer der vornehmsten Männer seiner Zeit, dessen Schönheit berühmt und bei den Ehemännern gefürchtet war, der alle Fürsten der Zeit vor seiner Staffelei sitzen sah und namentlich auf dem Wiener Kongress selbst als ein Fürst im Gebiete der Kunst auftrat, alle die Ehren einheimsend, die die gemeinsame Arbeit seiner künstlerischen Volksgenossen angehäuft hatte. Er starb als ein auch für englische Verhältnisse reicher Mann, hoch geehrt, als Präsident der londoner und Mitglied von Dutzender anderer Akademien 1830.

Aus der für das Schaffen in England zu jener Zeit so bezeichnenden handwerklichen Tüchtigkeit, aus diesem plötzlichen Erwachen einer volkstümlichen Kraft allein konnte eine gute Kunst nicht entstehen. Damals war unter den Kennern Englands die Klage allgemein, dass es im Lande an einer höheren Kunst fehle. Das Bildnis ist zwar zu allen echten Kunstzeiten als das Rückgrat des Schaffens anerkannt worden; denn hier ist der Hinweis auf die Natur am unmittelbarsten. Aber man schämte sich in England, dass die historische Malerei nicht Fuss fassen wollte. Der Staat that nichts für sie und die

Sammler kauften lieber alte Italiener und Franzosen; oder wendeten sich nach Rom, wenn sie ihre Schlösser mit tiefsinnigen Gemälden schmücken wollten. Erst ein Verleger von Kupferstichen, Boydell, brachte die Geschichtsmalerei auf das Nacherzählen dichterischer Werke mit dem Pinsel und schuf somit Aufträge für die nach dem Ruhm hoher Kunst dürstenden Künstler. Und fast alle — ausser Gainsborough — litten unter diesem Durst. Aber das Glück der englischen Kunst ist, dass sie nicht am „idealen" Werk, sondern am Bildnis und in zweiter Linie an der Landschaft und am Tierbild sich entwickelte. Und das dankt sie zum guten Teil den führenden Meistern des 18. Jahrhunderts.

Wie die Zeitgenossen über Gainsborough dachten, darüber haben wir ein wundervolles Zeugnis in der Rede, die Reynolds nach dessen Tode hielt. Er verteidigt den ihm verwandten und doch so verschiedenen Geist gegen die Zeiturteile: Die Ähnlichkeit eines Bildes, so ruft er jenen zu, die am breiten Vortrage Gainsboroughs Anstoss nahmen, besteht mehr im Bewahren des allgemeinen Eindruckes des Gesichtes, als in der genauesten Ausführung der Züge oder irgend welcher einzelner Teile. Gainsborough sah eben die Natur nicht mit den Augen eines Dichters, sondern mit Maleraugen. Er bot trotz dieser Verallgemeinerung eine treue, wenn auch keine dichterische Darstellung dessen, was er vor sich hatte. Die seltsamen Flecke und Striche, die formlose Masse, die als Unverständlichkeiten und Nachlässigkeiten in seinen Bildern getadelt wurden, seien thatsächlich wohl erwogen: Aus der Ferne betrachtet, lösen sie sich in den vollen Zauber künstlerischen Fleisses, künstlerischer Leichtigkeit. Der Meister verlor in der Darstellung mit raschem Pinsel nichts von der Anmut, der Lieblichkeit, wie sie öfter in Hütten als in Höfen zu finden sei. Seine Anmut sei weder akademisch noch antik, sondern aus der grossen Schule der Natur gewählt.



REYNOLDS VISCOUNT ALTHORP

So etwa rechtfertigte Reynolds den Genossen vor der Welt, nach 1788. Er verteidigte ihn vor der älteren höfischen Kunst. Uns, den Nachlebenden ist es jedenfalls wissenswert, dass der Menge Gainsborough als ein Maler galt, der nicht fleissig genug sei, der nicht genug ausführe, als ein „Schmierer". Das Künstlerrecht, das Ganze als Ganzes zu geben, ist zu allen Zeiten angefochten worden. Reynolds verteidigte sich selbst in dem Genossen. Hatte schon das gemalte Bild der Franzosen nicht der geschriebenen Schilderei auf die Höhen von deren Idealismus folgen können, so erkannte man noch deutlicher, dass das damalige englische Bildnis dies noch weniger könne. Man hoffte damals noch, die Vollkommenheit im Schaffen durch das Aneinanderreihen möglichst vieler guter Eigenschaften erreichen zu können. Das war die Lehre der Caracci gewesen, der grossen Stammväter aller Malerakademien: Gelänge es, die Vorzüge von Rafael, Tizian und Correggio mit denen der Antike zu vereinigen — dann hoffte man die langersehnte höchste Kunst zu erreichen. Gelänge es einen Menschen zu schaffen, in dem die guten Eigenschaften des Alexander und Sokrates, des Salomo und Petrus vereint sind — so wäre er der Vollkommenheit näher, als jeder einzelne dieser Helden.

Wir müssen uns also Gainsboroughs Bilder darauf ansehen, in wie weit er es vermeidet, vollkommene Menschen zu schildern. Sein Künstlertum beruht darin, dass er in der Natur neue Vollkommenheiten sieht: nicht angelernte Ideale, sondern Dinge die so wie sie sind, unsere Teilnahme wecken. Nur soweit Gainsborough Realist ist, ist er für die Kunstbetrachtung unserer Zeit von Bedeutung.

Eines ist augenfällig: der Teppich und der Panzer sind bei der Mehrzahl der Bilder verschwunden — sie kommen wohl gelegentlich vor, aber sie sind nicht mehr ein notwendiges Beiwerk. Aber die Gestalten haben immer noch den Thron hinter sich, wenn er auch meist nur wie zufällig entstanden erscheint: eine Säule ist, ein Felsblock, ein Thronhimmel aus Baumzweigen oder dergleichen. Die Gestalten stehen oft noch erwartungsvoll da, im Bewusstsein, gemalt zu werden. Aber sie bemühen sich in ungezwungener, einfach menschlicher Haltung zu erscheinen. Uns Nachlebenden ist es oft schwer, zu glauben, dass die Menschen so schön waren, wie sie uns der Maler hinstellt. Wir suchen in den Bildnissen nach der Eigenart, wir freuen uns nicht so sehr der Vollkommenheiten, als wir uns freuen Sonderart zu finden, Menschen mit bestimmten, wirksamen Eigenschaften.

Trau' keinem Freunde sonder Mängel,
Und lieb' ein Mädchen, keinen Engel!

lehrte uns Lessing 10 Jahre vor Gainsboroughs Tod. Vollkommenheit, sagt noch Reynolds, wird nur erreicht durch das Ausserachtlassen des Unwesentlichen und die Betonung des Allgemeinen. Wir möchten aber mit Rembrandt eher die Betonung des Besonderen und das Ausserachtlassen des Allgemeinen im Bilde sehen.

Und doch: Wie viel des Besonderen finden wir in Gainsborough! Überall durchbricht seine Schilderung des idealen Menschen die alte klassische Regel. Das Bild tritt aus dem finstern Raum heraus ins Freie; die Dargestellten lassen sich in ihren Bewegungen gehen; der Maler quält sie nicht mehr damit, dass sie eine gravitätische Haltung einnehmen müssten. Und er findet mehr noch im Ton als in der Zeichnung den bürgerlichen Ton der englischen Aufklärungszeit. Das leuchtende Rot des Teppichs verschwindet, die Stimmung im Bild wird vertraulicher, die Nebendinge reden nicht mehr so lebhaft mit, der Blick wird ins Auge des Dargestellten gelenkt und dies Auge beginnt zu erzählen, zu erzählen von all den Süssigkeiten der Seele, dem Unsagbaren, das sich im Menschenherzen sammelt.

Gainsborough fehlte nach der Ansicht seiner Zeitgenossen der künstlerische Geist, die Phantasie: denn in seinem Schaffen ist kein litterarischer Zug; er folgt keinem Dichter und dichtet selbst nicht, zum mindesten nicht in seinen Bildnissen. In seinen Landschaften wird man allerdings manches vom Geist der „Komposition" finden, den jene Zeit so hoch einschätzte. Er malte jeden, der ihm in die Werkstätte kam, rasch, mit völliger Sicherheit. Aber man sieht hunderten seiner Bilder an, dass der Darzustellende ihn langweilte. Und zwar gehörte mancher berühmte Mann unter die malerisch Misshandelten. So z. B. der Schauspieler David Garrick, den er an die Büste Shakespeares gelehnt darstellte. Man sieht es seinem Bilde, wie so oft der bös schematischen und unwahren Darstellung des Laubwerkes an, wie gleichgültig dem Meister die „geistvolle Pose" des Garrick war: Hol' der Teufel die Spitzbuben, rief er über die Schauspieler geärgert aus, sie haben das Gesicht von aller Welt, nur kein eigenes. Gainsborough war unfähig, eine anständige



REYNOLDS, NELLY O'BRIEN



HOPPNER, COUNTESS OF OXFORD

Kopie, selbst nach einem eigenen Werke, zu schaffen. Das langweilte ihn, das nahm ihm die Ruhe. Aber wenn der im Bilde Darzustellende sein Malerauge reizte, dann wusste er ihm mit köstlicher Frische geistig nahe zu kommen. Er malte in die Bilder hinein die tief sitzende Bewunderung des englischen Volkes für ihren Adel. Wie anders, als es die Franzosen thaten; mit wieviel grösserer Achtung vor der Vornehmheit ihrer Geburt, ihrer Rasse. Nicht, indem er die einzelnen auszeichnen, ihnen erkennbare Merkmale ihrer gesellschaftlichen Stellung geben wollte, sondern, indem er sie als liebenswürdige, freundliche und für jedermann erfreuliche Menschen schilderte, als solche, die es nicht nötig haben, sich hinter eine Abschliessung zu verschanzen: denn sie schützt innere Hoheit vor Rohem und Gemeinen von selbst. Da sah er das geistig ihm Verwandte: Auch er hatte jene vornehme Ader freier, grosszügiger Menschlichkeit, die ihn über alle Nebendinge hinwegsehen liess.

Seine Freunde erzählen, dass er oft Pinsel mit sechs Fuss langen Stielen angewendet habe, um von der Leinwand ebensoweit entfernt zu sein, wie vom Darzustellenden. Welche Feinheit der Hand gehörte dazu, mit diesen Werkzeugen, wenn auch in breiten Strichen, doch stets mit zutreffender Sicherheit zu schaffen. Und dann, wo ein fein behandelter Teil, der das Auge auf sich lenkt, im einzelnen durchbildete Formen zeigt: welche Weichheit im Runden der Körper, welches warme, strahlende und doch nie stechende Licht.

Die Männer sind es nicht, deren Bilder Gainsboroughs Ruhm ausmachen. Zwar manches meisterliche Werk hat er auch ihnen gewidmet; aber unendlich viel höher steht er dort, wo sein feines Empfinden den Wegen menschlicher Anmut nachging: Knaben haben ihn vielfach beschäftigt, vor allem aber die schönen Frauen. In jenen Tagen, als die Bilder entstanden, beklagte man, dass seinen Frauenbildern der „Inhalt" fehle. Man wollte, dass auf ihnen etwas geschieht, dass sie etwas darstellen. Fast alle Maler schufen Bildnisse schöner Frauen unter der Maske von Göttinnen, tragischen oder epischen Heldinnen. Bei Gainsborough giebt ihnen das ruhige Dasein vollendetes seelisches Gleichgewicht; jenen inneren Frieden, den die hellenische Kunst ihren Werken zu verleihen wusste. Aller Lärm und alle Hast sind unvornehm, sie widerstreiten daher auch der wunderbaren Seelenruhe, die seinen besten Bildern eigen ist.

Neben Gainsborough trat Reynolds. Die Künstler waren in der Barockzeit wenig geehrt: Ich weiss wohl, dass an äusseren Ehren keine Zeit soviel auf einen Meister häufte, als das 17. Jahrhundert auf Rubens und Bernini; am Hofe der Ludwige bauten und malten Grafen und Edelleute; der König erhob sie in die höchsten Gesellschaftskreise. Das England des 18. Jahrhunderts ehrte seine Maler wohl auch: Reynolds ist keineswegs der einzige, dem das „Sir" dem Namen vorgesetzt wurde. Und während wir als titelsüchtig verschriene Deutsche nicht daran denken, von den Herren von Goethe oder von Schiller zu sprechen, redet man in London mit Vorliebe von Sir Joshua, und vergisst noch heute nicht, mit einem P. R. A. zu erwähnen, dass er das Amt eines Präsidenten der königlichen Akademie einnahm. Ich glaube nicht, dass irgend jemand noch im Ernst Schiller Professor und Goethe Exzellenz nennt!

Das Verhältnis Englands zu Reynolds war ein anderes, als das Frankreichs zu den Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts. Diese hob der Titel, die höfische Ehrung. Man wunderte sich dort wohl über den vornehm gewordenen Mann, der sich immer noch bereit fand, sich die Fingerspitzen mit Ölfarbe zu beschmutzen; man fühlte aber keinen Beruf, ihn nachzuahmen. Das Geniessen

der Kunst galt als vornehm, nicht das Erzeugen von Kunst. Jetzt war eine bürgerliche Welt entstanden, eine bürgerliche Gesellschaft. Jetzt begannen die Fürsten den Staatsrock auszuziehen; sie liebten es, sich sehen zu lassen als Leute, die auch arbeiten müssen. Das Herrschen war nicht bloss eine Sache des Ruhms und der Freude, es wurde zu einer Sache der Sorge und der Pflicht. Einst stieg die vornehme Welt zum Künstler herab, wenn sie ihn unter sich aufnahm; der Hof ehrte ihn, indem er ihm seine Thore öffnete. Jetzt stieg die vornehme Welt zum Künstler hinauf, zum schaffenden, den Ruhm des Volkes, des Staates mehrenden Manne. Man freute sich, in seiner Nähe zu weilen. Gainsboroughs Gestalten sind zwar noch von altem Adel; doch solche, die nicht nur Kinder ihres Geschlechtes, sonder schon um ihrer selbst willen beachtet sein wollen; Reynolds malt Bürger und Bürgerinnen des Staates; er, der Maler, nimmt ihnen gegenüber die Stellung ein, die ihm sein geistiger Rang, der Adel seiner Schöpferkraft rechtmässig zuweist.

Reynolds fehlte freilich die ruhige Sicherheit des Gainsborough. Nachdem er bei seinen englischen Lehrern die Grundlage alles malerischen Könnens gelernt hatte, nämlich Pinsel und Farbe sicher zu gebrauchen, begann er seine Versuche mit den Meistern, die ihm vor die Augen kamen: Zuerst vertieft er sich in Rembrandt. Er lernt das Licht zusammenzufassen, im Goldton farbig zu sein und die ganze grosse Kunst des Meisters ein Bild in seinen Massen zusammenzuhalten durch den Ton. „Die Verteilung von Licht und Schatten" ist ihm nun und für die Folge die Hauptsache. Mit Bewunderung beobachtete er auch in späterer Zeit die „unbedingte Einheit" in Rembrandts Bildern. Der herzenskühle, nur vom Ehrgeiz geleitete Mann hat Rembrandt später nicht in der Weise gedankt, wie es dieser, sein grösster Lehrer, wohl verdiente. Ja, in seinen Reden tadelt er ihn, weil er in seiner Absicht auf Einheit im Bilde bei Vielheit im Ton übertrieben habe. In Italien hatte Reynolds weiter die Sachlichkeit in der Farbengebung gelernt; er suchte auch dort noch die „Verteilung von Licht und Schatten". Ihm kommt es auf das Herausarbeiten einer starken Wirkung an. Das gleichmässige Licht, die gehaltene Farbe eines Raffaelschen Freskobildes oder des damals so gefeierten Poussin befriedigte ihn nicht. Er zeichnete nach den Bildnissen der Venetianer nicht um der Züge der Dargestellten willen, sondern um sich über die Tonmassen klar zu werden, um die Farbenwerte zu ergründen. Der kluge Engländer ging nicht in heller Begeisterung durch die Galerien, sondern mit der Absicht, zu erkennen, wie ein gutes Bild gemacht wird. Er wollte das hinzulernen, was der englischen Kunst noch fehlte: kräftige Farbe, sichere, einfache Modellierung, feste klare Haltung. Er beobachtete jene, die ihm sassen, um ihnen die Eigenart abzusehen, und er fand in ihnen das Bild, die Erinnerung an ein früher gesehenes Meisterwerk. Darin ähnelt er unserem Franz Lenbach. Aber die Selbständigkeit des Engländers ist ungleich grösser. Er überwindet das Urbild so, dass es im einzelnen Fall nicht erkannt wird: er schafft etwas Eigenartiges, dem Gegenstande Abgelauschtes. Mit den Jahren wird er immer klarer, sachlicher. Die allegorischen Nebenbeziehungen schwinden und die schlichte Menschenschilderung vertieft sich immer mehr. Namentlich den Männern sieht er in die Seele und es gelingen ihm gerade die Bilder der Bedeutenden unter ihnen: Sie sprechen deren Wesen klar aus.

Das Leben Reynolds' vollzog sich in ruhiger Würde: Ein Mann, der auf das losging, was er von seinem Fleiss erhoffen konnte; und der nicht mehr erhoffte, als sein Fleiss ihm bieten konnte. Er lebte das streng bürgerliche Dasein eines Mannes, der in seinen Kreisen Anerkennung und Genügen findet, der zufrieden in seiner Werkstätte und in seinem Amt waltet und mit dem auch die Welt zufrieden ist: Kein Stürmer, sondern ein beschaulich Weiser. Und dies alles, ohne dass er sein höchstes Ziel erreichte; also ein Mann, der sich zu bescheiden wusste. Dieses sein höchstes Ziel war Vollkommenheit. Er strebte jene Schönheit an, die alles in sich vereint, was in der Natur und in alter Kunst an Vorbildern verstreut ist; er wollte Gedanken zum Ausdruck bringen, die geistiger und allgemeiner Art sein sollten; er wollte durch Bildung seines Geschmackes dahin kommen, das zu schaffen, was mit den Gemeingedanken der ganzen Welt der Erscheinungen übereinstimmt; er wollte das Grosse schaffen, den veredelten Stil; er wollte die Dinge aus dem Vollen heraus durch Kunst philosophisch betrachten lernen. Er war also in seinen Grundsätzen ein Idealist von reinstem Wasser. Und er versuchte auch, diese Grundsätze durch Bilder auszusprechen. Er malte „Historie", und in dieser Menschen von verallgemeinerter Gestalt; dadurch sollte das erhabene Gemüt, die enthusiastische Seelenstimmung zum Ausdruck kommen.



REYNOLDS, GEORGINIA DUCHESS OF DEVONSHIRE



REYNOLDS, BILDNIS ZWEIER EDELLEUTE

Es sind dies nicht die Arbeiten geworden, denen er seinen Ruhm verdankt. Schätzte man sie zwar bei seinen Lebzeiten, glaubte er selbst wohl durch sie sich in der Kunstgeschichte einen würdigen Platz zu ermalen, so hat die kommende Zeit sie abgelehnt. Sie sind ihr langweilig geworden und sie werden wohl auch für die Zukunft langweilig bleiben. Reynolds achtete seine höchste Kraft, das „nüchterne“ Bildnis, wenig: Die genaue und richtige Nachbildung eines Gegenstandes habe ja ihre Verdienste. Viel besser sei es, die „echte“ Einfachheit der Natur zu erstreben. Dazu müsste man den Schleier fortschieben, in den der Zeitgeschmack sie hüllte; dazu müsse man die Gestalten mit geistiger Hoheit beleben und veredeln, ihnen den Stempel philosophischer Weisheit und heldenhafter Tugend aufdrücken; dazu müsste der Maler seinen Geist aus der Fülle des Wissens erweitern und seine Einbildungskraft durch die Betrachtung der besten alten und neuen Werke der Dichtkunst entflammen.

Dies alles that nun Reynolds in seinen vornehmsten Werken nicht. Dort, wo er sich hat „entflammen“ lassen, zeigen sich seine Schwächen am auffälligsten. Sie wirken nach in seinen Kinderbildern. Da spürt man etwas von dem Wesen des alten Junggesellen; denn Reynolds blieb ein solcher. Er idealisiert das Kind, das er in seiner Natur nicht versteht: es wird ein Ding, von dessen Süssigkeit der Maler berichtet, die er uns zeigen, verständlich machen will. Ein Correggio zeigt uns den vollgesunden Bengel wie er ist: zum verlieben! Reynolds zeigt uns, wie verliebt er ist. Und er muss das an allerhand Mätzchen zeigen, die er das Kind dem Beschauer vormachen lässt. Er schmeichelt hier, wenn auch nicht dem Kinde, so doch den Eltern. Nicht minder hat der Beschauer heute seine Bedenken gegen die Darstellungen von Schauspielern und Schauspielerinnen, die im Bilde in einer Rolle auftreten. Sie sollen sich geistig über sich selbst erheben; auch sie fallen dabei leicht in das Halbwahre. Auf voller Höhe steht der Meister, wenn er ohne jede Nebenabsicht ein Menschenbild geben will.

Unter die vornehmen Frauen mischte sich damals die Halbwelt. Noch wirkte die Zeit der Wiederherstellung der Adelsherrschaft nach, jene Zeit wilder Sittenlosigkeit. In die Gesellschaft drängten sich zweifelhafte Gestalten, und die Maler liebten es, die um ihre Schönheit Gefeierten darzustellen. Reynolds war namentlich um die Schauspielerin Sarah Siddons bemüht, die grosse tragische Heldin der Zeit. Sie war ihm mehr als ein schönes Weib, sie verwirklichte ihm Gedanken. Ihre grosslinigen Bewegungen, ihre ausdrucksvollen Züge liessen sein Bild mehr werden, als eine nüchterne Darstellung: ein erhabener Gedanke wurde geweckt. Das war ein Ansatz zur höchsten Kunst. Gerade hierin zeigt sich der Gegensatz zu Gainsborough, wie darin, dass Reynolds ein Meister im Kopieren alter Meister war. Er zeigt, wie der eine nur sich selbst geben konnte, rein als Maler malte; der andere aber mit den gesamten Hilfsmitteln der Zeit arbeitete, als Denker schuf.

Romney dankt einen nicht geringen Teil seines Ruhmes einer jener Frauen, die aus der Halbwelt hervorgingen, der berühmten Emma Lyons, späteren Lady Hamilton. In immer neuen Darstellungen, in den verschiedenartigsten Stimmungen schilderte er das schöne Weib, dessen Geist sich auf einen Gedanken gesammelt hatte, in der eigenen Gestalt einen seelischen Ausdruck wiederzugeben.

Romney war ein Mann von ausgesprochener Eigenart. Auch er lebte wie ein Junggeselle inmitten der grossen litterarisch belebten Gesellschaft Londons. Aber er hatte draussen in einem weltfernen Winkel Englands Frau und Kinder sitzen, die er zwar mit Geld versorgte, um die er sich aber

wenig kümmerte. Die Jugendliebe mochte ihm in seinen grossstädtischen Kreis nicht hineinpassen. Er selbst blieb aber in Ausdrucksweise und Mundart der Mann vom Lande, an dessen Sprache Erziehung und Belesenheit keinen Anteil hatten. Aber dabei hatte er stets Dichter und Schriftsteller um sich, die ihn zu entdecken und den Inhalt seiner Werke geistreich zu erläutern nicht müde wurden; die ihn drängten, grosse geschichtliche Werke, Geistreiches zu schaffen. Denn auch im Leben freute man sich seiner witzigen Einfälle, die er in seiner derben, stossweise vorbrechenden Redeweise aussprach. Man lächelte wohl über die Neigung, die Aussprache seiner Überzeugungen durch Thränenausbrüche zu bekräftigen. Seine Freunde trauten sich nicht, ihm die Geschichte eines tugendhaften Menschen zu erzählen, weil man sicher sein konnte, dass er in Heulen ausbrechen werde. Dagegen erregte ein schlechtes Bild ihn zur Wut, und ein Bild war in seinen Augen schlecht, das brennend sinnliche (inflamed meretricious) Farben zeige. Aber der rührselige Mann hatte ein besonders weiches Herz für schöne Frauen, so sehr sich die tugendhafte englische Geschichtsschreibung auch müht, ihre Lieblinge vor solchem Vorwurf zu schützen. Das Bezeichnende für seine Schaffensart, sagt seine jüngste Lebensbeschreibung, ist das unmittelbare Hervortreten seines scheuen Ablehnens dessen, was gekünstelt und unsittlich ist: dies sei das Ergebnis einer durchgebildeten Umgebung und einer überlegten Würde. Man lobt Romneys unwiderstehlich anziehende Kraft, lobt den verführerischen Reiz seiner lieblichen Mädchengestalten, die eben das verwirrende Geheimnis des Geschlechtslebens berührt habe; doch thut man dies nicht, ohne darauf hinzuweisen, dass auch jeder Hauch von Verführung vermieden sei. Das, was der englischen Kunst so oft zum Nachteil wurde, das Geschlechtslose, die mangelnde Sinnlichkeit oder doch das Liebäugeln der Tugendhaften mit diesem Mangel — das will man gerade in Romney verwirklicht finden.

Mir scheint, als wenn dies auch hier zutrifft in allen den Bildern, die etwas Höheres vorstellen sollen, in denen der Dargestellte eine Rolle spielt. Wie Miss Lyons, nachdem sie verschiedenen Vätern vier Kinder geboren, mit ausserordentlichem Geschick die heilige Cäcilia oder eine Bacchantin, die sehnsuchtsvolle Spinnerin am Rocken und das träumerisch versonnene Mädchen, die kindliche Unbefangenheit und die leidende Trauer darstellen konnte, eine Meisterin in der Ausdrucksfähigkeit durch Haltung und Miene — so vermochte auch Romney, solchen Stimmungsausdruck im Bilde festzuhalten, so reichlich ihm auch dabei die Thränen von den Wimpern gerollt sein mögen. Die volle Kraft seines Künstlertums zeigt sich aber dort, wo sein Können ohne diese weichen Nebentöne arbeitet, im schlichten Bildnis; dort, wo der von kräftiger Sinnlichkeit belebte und bewegte Künstler einem liebenswürdigen Weibe oder einem tüchtigen, bedeutenden Manne entgegentritt, an deren lebenssicherer Erscheinung er sich erwärmen kann. Trotz der moralischen Ästhetik Englands sind denn auch die in jüngster Zeit für Romneys Bildnisse gezahlten Riesenpreise den ihrer Zeit für nüchtern gehaltenen Bildnissen zugefallen, jenen, in denen der feine Hauch eines vornehmen, gesunden Menschentums allein waltet, ohne rührselige und tugendhafte Nebenbeziehungen.

Die ältere britische Kunstgeschichte ist im wesentlichen eine Sammlung kleiner Geschichtchen, durch die das Wesen der einzelnen Meister erklärt werden soll. Von Romney wird berichtet, dass er seine Bildnisse eigentlich aus dem Gedächtnis



RAEBURN, WALTER SCOTT

gemalt habe. In einer halben Stunde habe er ein Kniestück angelegt, in Zeichnung und Ausdruck wie in der Farbenwirkung. Nie habe er nach einer Skizze gearbeitet, sondern flott die Bilder hingehauen (in the most bold and dashing manner). Man merkt ihnen dies nur bei genauem Hinsehen an. Der Strich, so breit und fest er ist, sitzt stets am rechten Fleck, die Wirkung ist klar und sicher, und zeigt, dass das Bild nicht aus Einzelbeobachtungen, sondern als Ganzes entstand.

Ähnliches wird über Raeburn berichtet: Er setzte den zu Malenden auf seinen Platz, trat Schritt für Schritt zurück, betrachtete ihn lange, um dann auf die Leinwand zuzueilen, und ohne Seitenblick darauflos zu arbeiten.

Man möchte glauben, dass die Bilder Raeburns selbst darauf weisen, dass er in solcher Weise verfuhr. Das Bezeichnende ist das feste Zusammenhalten der Massen, die kräftige Modellierung durch entschiedene Schatten. Das Bild giebt in überraschender Weise das, woran man den Menschen erkennt: nicht die Einzelheit, aber den ganzen Bau des Kopfes in vollendeter Sicherheit. Der breite klare Strich, die flächige Behandlung hat die Schotten mit Recht an Velazquez erinnert — von dem Raeburn schwerlich auch nur ein Bild sah. Sein Schaffen ist durchaus eigenartig und auch von Reynolds, mit dem er erst als fertiger Meister in Verbindung trat, keineswegs beeinflusst. An mannhafter Wucht übertrifft der schottische Akademiepräsident ganz erheblich den englischen. Aber auch Frauenbilder gelangen ihm trefflich

Die Nachfolger hatten mehr élegance als die ältere Schule. Hoppners Schaffen ist bei seinen Lebzeiten nicht ganz in der Weise anerkannt worden, wie dies jetzt der Fall ist. Mit Recht sagt ein Zeitgenosse: in seiner Absicht, den Gentleman zu schildern, habe er oft den Mann nicht darzustellen verstanden: er sei zu verfeinert und zu wohlgesittet (civilized and genteel) gewesen, um packend und wirksam zu werden. Das wies ihn darauf hin, der Schilderer von Frauen und Kindern zu werden. Da konnte er seinem Zug zu spielender Anmut Genüge thun, jener klaren Frische in Ton und Zeichnung, die seine Arbeiten zu den feinsten Schöpfungen der Zeit erheben. Wie allen diesen Briten, ist ihm Sicherheit im Erreichen seiner Ziele, eine ruhige Selbstverständlichkeit des Schaffens, eine mühelose Erfüllung des malerischen Zweckes eigen, durch die die künstlerische Absicht erfüllt wird, ohne dass man irgendwelche Anstrengung merkt.

Lawrences Glanzzeit fällt schon in die Tage der Wiederherstellung der Fürstenmacht. Die alte Form der Vornehmheit brachte die alte Kunst: Die Säule und der Teppich als Hintergrund im Bildnis wurde von ihm wieder aufgenommen. Das, was die bürgerlichen Tage Reynolds und die derbe Schottenkraft Raeburns errungen hatte, den Dargestellten aus seinem Menschentum allein wirksam und betrachtenswert zu machen, fiel unter dem Wunsch, die im Revolutionszeitalter schwankend gewordenen äusseren Würden wieder zur Schau zu bringen. Selbst ein schöner Mann, ein Lilienknicker, stolz darauf, sogar mit der Prinzessin von Wales ins Gerede gekommen zu sein, hielt er darauf, sich gut zur Schau zu bringen. Selbst eine Antwort auf die einfachste Einladung, sagt eine Dame von Welt, wurde bei ihm zum Liebesbrief. Die einfachste Geschichte erzählte er Frauen mit dem Wispern des Liebesgeheimnisses. Seine Kunst im Vortragen pflegte er, indem er selbst dichtete. Man erzählt, Lawrence habe in seiner Jugend geschwankt, ob er Schauspieler oder Maler werden solle; es ist ihm als Maler ein Zug zum Schauspielerischen geblieben. Wieder treten die Gestalten in ihrem Staatsgewand vor die feierlich geordneten Hintergründe. Sie thronen, und zwar thun dies auch die schönen Frauen, auf deren kostbaren Kleidern etwas zierige Kinder ihr allzu schelmisches Wesen treiben. Die Mama hat sich eigens frisieren lassen, zeigt den schönen Hals, die vollen Arme und ist sich bewusst, dass sie Entzücken um sich verbreitet. Er arbeitete schwer; ein Mann von unerschütterlichem Fleiss, mutete er denen, die er malte, viel zu. Stundenlang und in oft wiederholten Sitzungen hielt er sie fest, sorgsam das Bild aufbauend, vorsichtig die Töne abwägend. Die Umgebung ist wohlüberlegt, sie hilft den Blick in das Bild lenken, das eine Komposition ist, ein Werk planmässiger Anordnung. Selten überlässt er sich der Eingebung des Augenblickes; doch es ist das so Geschaffene vielleicht sein Bestes. Aber zumeist spürt man aus dem Werke den Fleiss, die Mühe. In dem Streben nach glänzender, bestechender Wirkung kann er sich nicht genug thun im Herausarbeiten der Farbe, im Durchleuchten des Fleisches, in der Feinheit der Modellierung.

Immer noch plagt auch ihn der „Geist". Es ist hier nicht zu reden von seinen geschichtlichen Bildern, an denen so wenig Freude zu holen ist, wie an den verwandten Werken seiner grösseren Landsleute. Auch er pflegt die Kunst der „half-

historical pieces", wie man sie damals nannte, die Bildnisse, die mehr zu sein wünschten, als ein Bildnis. Es zog auch ihn zum Theater. Die Schauspielerin Siddons, die schon Reynolds begeistert hatte, sass auch ihm. An Stelle Garricks, dessen durchgearbeiteter Kopf der älteren Malerschule so oft als Hilfsmittel zum Ausdruck tieferer Gedanken diente, trat Kemble in allen seinen grossen Rollen, aufdringlicher im Herausarbeiten der Eigenart der dichterischen Gestalten, mehr bühnenhaft. Die Hauptsache dabei war, den „Charakter" zu treffen, das heisst den der Rolle gemässen Ausdruck: nicht Kemble, sondern Hamlet oder Coriolan darzustellen.

Wenn ein Denker eine neue Weltanschauung schafft, gelingt es ihm selten, seine Gedanken bis in die Einzelheiten durchzuführen. Eine Schar begeisterter Anhänger ist bestrebt, sein Denken zu erweitern, womöglich zu vertiefen. Immer mehr Fortschritte werden gemacht; die Lehre rundet sich, erhält ihre sicheren festen Formen. Und doch: All das, was da geleistet wird, ist Zeichen des Verfalles. Das Schöpferische am Einfall ist der grosse, der schlichte Gedanke. Am philosophieren geht nach und nach die Philosophie zugrunde; die Tiefe wandelt sich in Breite; sie verfliesst in diese.

Eine einfache künstlerische Wahrheit hat die englische Bildniskunst zu einer der ersten in der Welt gemacht: Nämlich die, dass man den Menschen in seiner Eigenart darstellen müsste, wolle man ein echtes Kunstwerk erlangen; womöglich den ganzen Menschen in seinen körperlichen und geistigen Sonderheiten. Es gelang nicht ganz, die Rokokostimmung zu überwinden, die den Menschen seelisch wie leiblich zu verschönern strebte. Beides zu verbinden, Wahrheit und Schönheit zu versöhnen, war das Ziel gewesen. Man schritt immer weiter diesem Ziele zu, man freute sich des im Fortschreiten Errungenen, das ganze Volk nahm Teil an dieser Freude. Und das Ende war der Rückgang; es mussten durch Turner eine neue Wahrheit und eine neue Schönheit gefunden werden, wollte die britische Kunst über die Sackgasse hinwegkommen, in die sie bei gleichmässig glücklichem Fortschreiten hineingeraten war.





EDOUARD MANET, GEORGE MOORE

ERINNERUNGEN AN DIE IMPRESSIONISTEN

VON

GEORGE MOORE

MITGETEILT VON MAX MEYERFELD

Mein lieber Steer!

Die Veröffentlichung meines Vortrags über die Impressionisten und ihre Stammkneipe, das Café „Nouvelle Athènes", lenkt meine Gedanken auf Sie. Eine ganz natürliche Ideenassociation: hat uns nicht in der Cock-Taverne in Fleet Street Sickert eines Abends vor zwanzig Jahren bekannt gemacht? Sie sassen in einem der Nebenräume, dem dritten links, und speisten gerade. Doch ich habe vergessen, ob mich Sickert dorthin mitnahm, um mich Ihnen vorzustellen, oder ob wir Sie zufällig trafen. Diese Vergesslichkeit meinerseits wird denen, die mit dem Gedächtnis keinen Kult treiben, recht belanglos scheinen. Die ihn treiben, werden verstehn, wie bedauerlich es ist, wenn ein Glied in der Kette fehlt. Es würde ein wenig albern scheinen, wollte ich bei Ihnen schriftlich anfragen, ob Sie mir

mit dem Glied aushelfen können; aber selbst wenn Sie es könnten, die Kette wäre doch nicht dieselbe. Geborgte Glieder passen nie; thäten sie's, so erinnerten wir uns, dass sie geborgt sind. Manche werden das für eine spitzfindige Psychologie halten, aber viele mit mir der Meinung sein, dass sich das Gedächtnis keines Menschen durch das eines andern ergänzen lässt.

Wie ich so mit der Feder in der Hand dasitze, wandern meine Gedanken von Ihnen zu Sickert. Sein Charakter legt es nahe, dass wir verabredetermassen dorthin gekommen sein müssen, denn wir wissen, wie sehr es sich Sickert angelegen sein lässt, dass sich seine Freunde gegenseitig kennen und lieben lernen. Eine treue Seele! Und seine Gastlichkeit erstreckt sich sogar auf seine Freunde.

Sie waren damals ein junger Maler, dem Publikum noch ganz unverdächtig, das ja immer mehr nach Preisen als nach Bildern fragt. Ihr Talent fing eben an aufzuleuchten. Zu der Zeit malten Sie gerade das sinnende Mädel im schwarzen Hut — war sie nicht Kellnerin in der Ausstellung in Earl's Court? — das Mädel, das ich mir unter den vielen Bildern, weil es mich besonders ansprach, in Ihrem Atelier hoch oben aussuchte. Fünf Treppenarme musste man hinaufsteigen, schwarze Steinstufen, bis zu Ihrem Atelier mit der Aussicht auf den Bahnhof Addison Road. Sie waren damals arm, ich ebenfalls und daher nicht in der Lage, ein Gemälde zu kaufen, mochte es noch so wenig kosten. Aber Künstler schenken sich ihre Bilder. Sie machten den Vorschlag, mir dies Bild zu schenken, und ich nahm es in seinem weissen Whistler-Rahmen mit (für den Rahmen bestand ich aber wohl darauf zu zahlen). Das Bild hing viele Jahre in meiner Wohnung in King's Bench Walk. Jetzt hängt es hier, in meinem Treppenhaus, und Sie werden mit Freuden erfahren, obwohl ich es Ihnen schon oft erzählt habe — aber niemand hört ungern Geschichten zum zweiten Male mit an, wenn sie erfreulich sind —, dass ich während all der langen Jahre das Bild nie schlecht gemacht habe, weder bei meinen Bekannten, die es nicht immer bewundert haben, noch vor mir selbst. Und Sie wissen, verehrter Freund, wie wandelbar die Liebe des Mannes ist. Einige behaupten, meine Lieben seien in ständigem Wechsel begriffen, aber Sie und ich wissen, dass dem nicht so ist.

Etliche Jahre später schrieb ich im „Speaker" regelmässig über gute zeitgenössische Bilder, deren ich in den Ausstellungen ansichtig ward; und da mich Ihre Bilder fast immer entzückten, schrieb ich darüber — ohne Sie genug zu loben, das seh ich jetzt ganz deutlich, jetzt, wo es zu spät ist, das Versäumte wieder gutzumachen, denn die Tage meiner Kunstkritik sind unwiederbringlich dahin. Für alles ist uns eine Frist gegeben; verlängern können wir sie nicht. Mögen andre darum Ihre Bilder loben! Ich will den Menschen loben, der hinter den Bildern steht — den stillen, anspruchslosen, freundlichen Menschen, der tapfer und ohne Schaugepränge das Banner englischer Kunst getragen hat, ein bescheidener Bannerträger anfänglich, der gemeinsam mit seinen Kameraden ausstellte, nie nach der Führerschaft trachtete, der sein Talent in geziemenden Grenzen entwickelte, ihm sein Leben weihte und doch stets Zeit fand, auf alle neu aufkommenden Talente hinzuweisen.

Ihr Leben scheint mir, wenn ich so sagen darf, ebenso wundervoll wie Ihre Bilder. Sie haben einfach gelebt, leben noch einfach, ohne Ueberschwenglichkeit, ohne Spektakel zu machen, ohne Schwanzwedelei, wenn ich mich so ausdrücken darf. Unsre Freunde, Tonks, McCall, Rothenstein und Harrison, werden wohl verstehn, was ich meine, und es gutheissen; wenn nicht, will ich die Stelle in der nächsten Auflage ändern. Und, täusche ich mich nicht, den Freunden wird dieser Brief mehr Freude machen, als Sie davon haben. Sie werden, wie ich Sie kenne, und ich kenne Sie sehr gut, wünschen, ich hätte nicht halb so viel gesagt; aber Sie kommen nicht allein in Betracht. Ich schreibe diesen Brief ebensosehr für unsre Freunde wie für Sie, und sie werden nichts daran auszusetzen haben, dass ich den klugen, gütigen Einfluss lobe, den Sie ausgeübt haben, auf Ihre unermüdliche Hingebung an ein Ideal aufmerksam mache und betone, wie Ihr gütiges Herz an der Aufgabe mithalf, die englische Kunst vor der Academy zu bewahren, in gleichem oder doch fast in gleichem Masse wie Ihr wundervolles Vorbild und Beispiel.

Und die Freunde werden es mir auch nicht allzu sehr verargen, dass ich in dieser Widmungsepistel die kleinen körperlichen Besonderheiten aufzeichne, die wir an Ihnen kennen — den langen Ueberzieher, den Halsschal, die Gummischuhe, die Sie mitnehmen, wenn Sie abends in Gesellschaft gehn; denn die Strassen in Chelsea sind sehr oft dreckig, und Ihr Modell kommt immer um zehn Uhr in der Frühe (ich glaube, Ihr Modell geht Ihnen nie lange aus dem Sinn). Haben wir nicht oft über Sie gelacht, wenn Sie sagten, Sie gingen bei Nacht in der Mitte der Strasse, damit Ihnen kein Ziegel auf den Kopf oder auf die Füsse falle und Sie am andern Morgen arbeitsunfähig mache; ein Mann müsse kaltes Blut behalten, wenn sein Modell um zehn käme.

Man hält es vielleicht für geschmacklos, dass ich diese kleinen Züge erwähne; aber solange Tonks und Rothenstein und McCall und Harrison ihre Erwähnung nicht für geschmacklos halten, ist es mir einerlei, was andre denken. Denen wird es gewiss einerlei sein. Ich spreche also weiter von Ihren Schnurren.

An unsern Schnurren kennen uns unsre Freunde und lieben uns um ihretwillen. Wir alle haben unsre kleinen Eigentümlichkeiten, und unsre Freunde werden es für wohlgethan halten, wenn ich erzähle, wie Sie nachmittags um die Trödlerläden herumstreichen.

Sobald das Modell fort ist, machen Sie Ihren Spaziergang. Sie müssen sich Ihre Gesundheit erhalten, denn das Mädel kommt am andern Morgen um zehn Uhr wieder. Wir alle kennen Ihre Lieblingsläden — den einen in Portland Street und den andern am Ende von Bayswater Road nach Kensington zu. In dieser Strasse — war es nicht die dritte Ecke rechts, das Gässchen hinauf zur Linken, im Gemüseladen, wo Sie die Battersea-Leuchter entdeckt haben, die mit Grün am Fuss? Battersea-Leuchter sind nicht Ihr Fall, wenn sie nicht Grün am Fuss haben. Sagen Sie mir doch — wie leicht man Dinge vergisst, die man im Gedächtnis hegen möchte! — ich habe vergessen, wie die Strasse heisst — war's nicht irgendwo in Camden Town, wo Sie in einer Bude ein Bild aufgabelten, das wir einstimmig für einen Le Nain erklärten? Und erinnere ich mich nicht, wie ich mich bei Ihnen nach der Adresse des Ladens erkundigte, in dem Sie den ausgezeichneten Portwein, den wir letzten Sommer getrunken, und die Zigarren, die wir letzten Sommer geraucht haben, kauften? Erst wollten Sie nicht gleich den Namen des Ladens verraten, aber ich habe Sie schliesslich doch herumgekriegt, und lachend gestanden Sie, sie in einem alten Möbelladen gekauft zu haben. Ihr merkwürdiger Riecher hatte Sie herauswittern lassen, dass der Möbelhändler die Zigarren und den Wein für eine faule Schuld genommen hatte. Wie Sie derlei entdecken, weiss niemand, und Sie können es auch nicht sagen; das Geheimnis lässt sich so wenig mitteilen, wie das Ihrer schönen Malerei.

Verzeihen Sie mir, lieber Freund, dass ich über Ihre lieben Schrullen schreibe. Ich habe jedoch nur ein Gehirn, und so denke ich, und wie ich denke, muss ich schreiben. Seien Sie indes versichert, dass mein dreister Leichtsinn mich nicht hindert, den Künstler ebensosehr wie den Menschen zu bewundern. Wenn ich von Dingen spreche, die lediglich Ihre persönlichen Freunde kennen, so thu ich es, weil ich Ihr Porträt malen möchte, um der Welt zu zeigen, wie mein Freund ist und warum ich ihn gern habe. Das kann ich nicht, wollte ich Ihre Ansichten und Ideen mitteilen. Sie haben keine, hatten nie welche, werden nie welche haben. Abstraktes interessiert Sie nicht; Sie sind für das Konkrete, und es würde Ihnen nie einfallen, Betrachtungen darüber anzustellen, in welcher Kirche man eins Ihrer Bilder aufhängen sollte, wenn Sie ein religiöses Bild malen würden, oder ob Ihre schönen Frauen keusche Gedanken erwecken. Sie sind eins von den prachtvollen Geschöpfen ohne Religion, ohne Moral, die zufrieden sind zu leben, die den Unbestand dieser Welt lieben. Und Sie machen sich auch nicht allzuviel unnütze Gedanken, wie so mancher andre, über die technische Seite der Malerei: was für Leinwand man nehmen soll, rauhe oder glatte, ob Terpentin oder Paraffinöl besser ist. Sie haben nie lange über die interessante Frage der runden oder flachen Pinsel debattiert oder darüber, ob der Daumen ein dem Pinsel überlegenes Instrument oder der Spachtel ein beiden überlegenes sei. Sie sind eben ein schlichtes Gemüt mit einer Malerbegabung. Und ich erinnere mich, wie wir alle über die Beschreibung Ihrer Reise nach Paris mit Furse gelacht haben. Sie hatten Zahnweh, und Furse schwatzte die ganze Zeit. Sie haben uns nicht erzählt, worüber er sprach, aber wie leicht kann man sich das vorstellen — über die Venetianer, Corots Sehvermögen, Whistlers Dandytum. Wir alle beneiden Sie um Ihr schlichtes Wesen.

Mir ist, als hörte ich Sie der von der Academy geschickten Abordnung sagen — oder war's ein einzelnes Individuum, das man zu Ihnen geschickt hatte mit der Bitte, Sie möchten Ihren Namen auf die Liste setzen lassen? — ich kann Sie sagen hören, im grossen und ganzen dächten Sie, Sie möchten Ihren Namen lieber nicht darauf haben. Die langohrigen Tiere aus dem Bilderhändlerstall sind also bei Ihnen gewesen? Na ja. Sie sind Ihnen grunzend vor den Beinen herumgelaufen, aber es ging auch ohne Fusstritt ab, einfach lächelnd mit einer abschlägigen Antwort. Und Sie müssen sich gewiss unbehaglich gefühlt haben, wäre die Unterredung fortgesetzt worden, denn das Modell wartete ja. Hätten Sie Ihren Namen auf die Liste schreiben lassen, so wären Sie bestimmt das nächste Mitglied der Academy geworden. Aber was hätte Ihnen das genützt? Sie haben der Academy zum Trotz Ihren Ruf erlangt. Jetzt zu ihr übertreten, das wäre unklug gewesen, die Academy kann Sie nicht fördern; aber darauf möchte ich kein Gewicht legen. Mich interessiert Ihre abschlägige Antwort, nicht weil sie klug war, sondern weil sie Ihnen so ganz ähnlich sah.

Es ist etwas Rührendes, etwas sehr Gewinnendes an Herzensreinheit, an Charakterausgeglichenheit, an

Menschen, die sie selbst sind und nur sie selbst, und keiner war je mehr er selbst als Sie, lieber Steer. Ich habe nie eine Veränderung an Ihnen wahrzunehmen vermocht seit dem Abend, da ich Sie kennen gelernt habe vor zwanzig Jahren, als Sickert uns vorstellte. Von jeher haben sich Sickerts Freunde gegenseitig gern, Männer und Frauen.

Sie sind in Ihrer Malerei ein bisschen national geworden, sind von den Impressionisten zum englischen achtzehnten Jahrhundert übergegangen. Doch ich darf nicht über Malerei reden. Ich denke an den Prachtkerl, der von Zeit zu Zeit seine Freunde gern bei sich sieht, ihnen sein Chelsea-Porzellan zeigt, gute Zigarren und Portwein giebt und ihnen zuhört, wenn sie von Malerei sprechen; ich denke im Traum an meinen famosen Freund, den ich vor zwanzig Jahren in der Cock-Taverne getroffen habe. Und es freut mich, dass wir uns in einer Kneipe begegnet sind. Wieviel angenehmer ist die Erinnerung, als wenn wir uns im Salon der Herzogin von Soundso getroffen hätten. Ihr Leben, lieber Freund, setzt sich aus Empörungen gegen den Salon zusammen. Hin und wieder lassen Sie sich gegen Ihren Willen hinschleppen, dann murren Sie bei uns über eine Einladung, die Sie nicht ablehnen konnten. Sie wussten instinktmässig von Anfang an, dass Salon und Kunst unverträglich sind, dass das natürliche Heim der Kunst die Kneipe oder das Café ist. Und vielleicht hab ich an Sie gedacht, als ich der königlichen Kommission, die nach Dublin kam, um zu erkunden, ob etwas geschehn könne, der Kunst in Irland aufzuhelfen — als ich ihr sagte, sie könne der Kunst weit mehr durch Gründung eines Cafés, als durch irgend eine andre Massnahme aufhelfen. Es war auch ein Sachverständiger bei der Kommission; der hielt meinen Vorschlag für „etwas ausgefallen". Aber er hatte ein Buch über Shakespeare geschrieben; ich nahm daher die Gelegenheit wahr, ihn an die Mermaid-Taverne zu erinnern. Was Dublin braucht, was London braucht, das sind nicht Bildervermächtnisse oder Museen, sondern Cafés, Lokale, wo wir uns treffen und so lange sitzen bleiben können, wies uns behagt, bis zwei mindestens. Eine Grenze muss es geben, sonst käme der todmüde Besitzer an der Spitze seiner Kellner und ersuchte uns aufzubrechen. So pflegte es im Neuen Athen zu gehn. Wir schieden mit Ausdrücken des Bedauerns oder setzten unsre ästhetischen Gespräche auf dem Pflaster fort.

Die grossen Tage des Neuen Athens waren vorüber, als Sie nach Paris kamen. Sie kannten es nicht mehr, aber Sie interessierten sich dafür. Sie hören dieselben Geschichten immer wieder mit Vergnügen, und Sie werden die Geschichte, die ich Ihnen so oft erzählt habe, mit Vergnügen lesen: wie ich die Kunst der Impressionisten von ihren Anfängen an beobachtet, wie ich sie theoretisch an den Marmortischchen habe entwickeln hören und praktisch bethätigen sehn in der Rue d'Amsterdam, wo Manet wohnte, und an den Ufern der Seine, wo er mit Monet hinging, um zu malen. Diese Männer sind Ihre Sippe und Magen, lieber Steer, und deshalb komme ich auf den Gedanken, Sie zu bitten, die wenigen Seiten hier in Erinnerung an unsre lange Freundschaft und meine Bewunderung für Ihre Malerei entgegenzunehmen.

Stets Ihr aufrichtig ergebner *G. M.*

Erinnerungen an die Impressionisten.

Es war ein Glück für mich, dass ich Männer wie Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Monet und Sisley in ihren Anfängen kannte, ehe die übrige Welt etwas von ihnen wusste.

Als mir meine Mutter die Wahl liess zwischen Oxford und Cambridge, sagte ich ihr, ich sei entschlossen, nach Paris zu gehn.

„Und deine Bildung, lieber Junge — du hast ja auf der Schule nichts gelernt."

„Eben darum, liebe Mutter, hab ich vor, mich ganz meiner eignen Bildung zu widmen, und die kann man sich meiner Meinung nach eher im Cafe als auf der Universität verschaffen."

So ging ich denn mit einem Kammerdiener nach Paris. Ich muss ihn unbedingt erwähnen, denn ein Diener bedeutet, dass man im Banne gewisser Konventionen ist; der junge Mann aber, der nach künstlerischen Erlebnissen fahndet, muss sich von allen Konventionen zu befreien suchen — von politischen, gesellschaftlichen, konfessionellen.

Mein Diener blieb nur sechs oder acht Monate bei mir. „Sein beständiges Stöhnen nach Roastbeef, Bier und einem Weib, seine Unfähigkeit, auch nur ein Wort einer fremden Sprache zu lernen — die Betten, in denen er nicht schlafen, und die Weine, die er nicht trinken konnte" — — ich

habe vergessen, wie der Satz weitergeht . . . so beschreibt Byron seinen Diener (ich habe vergessen welchen) oder sollte ich sagen: so beschreibt Byron, wenn ich mich recht erinnere, seinen Diener? Einerlei — die Stelle steht, wie ich bemerken möchte, in einem seiner Briefe, und der Satz schliesst ganz gewiss: . . . „veranlassten mich, ihn nach England heimzuschicken."

Dasselbe ereignete sich bei mir, und die Entlassung meines Dieners wurde durch Umstände herbeigeführt, die den von Byron beschriebenen aufs Haar glichen.

Doch hinter diesen äusseren Gründen, meinen Diener loszuwerden, lag eine tiefere Ursache: seine Gegenwart stand zwischen mir und meinem wahren Selbst. Ich wünschte vor allen Dingen, ich selbst zu sein, und wenn ich ich selbst sein wollte, so fühlte ich, dass ich körperlich und geistig das Leben des Quartier latin führen müsse. Ich selbst war das Ziel, nach dem ich strebte, instinktmässig sozusagen, aber immerhin — ich strebte danach. Ich fühlte, dass ich mir das Leben selbst ausdenken müsse von einem Ende zum andern, und wenn ich dies wollte, so fühlte ich — ich darf ruhig das Verb wiederholen, denn zuzeiten liess ich mich mehr vom Gefühl als von der Vernunft lenken — nun, ich fühlte, dass es meine erste Pflicht sei, ein Café zu entdecken, wo ich die Abende verbringen konnte. Nichts schien mir so wesentlich.

Morgens arbeitete ich in der Ecole des Beaux-Arts, aber der Abend ist einem wichtiger als der Morgen, die Seele entwickelt sich bei Gaslicht; und sobald mich mein Diener verlassen hatte, machte ich mich auf die Suche nach dem Café meiner instinktiven Vorliebe in der Gegend des Odéon und des Luxembourg-Gartens.

Im Mittelalter zogen die jungen Leute nach dem Gral aus; heute zieht der junge Mann auf der Suche nach seiner künstlerischen Erziehung nach einem Café aus.

Aber die Cafés um das Odéon und den Luxembourg-Garten entsprachen nicht meinen Wünschen. Ich hatte lärmende Studenten satt, das Quartier latin schien mir ein wenig aus der Mode; schliesslich wanderte ich nach dem Montmartre aus und fuhr längs den äusseren Boulevards fort zu suchen.

Eines Abends entdeckte ich das ideale Café auf der Place Pigalle. Ich kann heute nicht mehr sagen, ob mich mein Instinkt dorthin führte oder ob ich von ungefähr jemand traf, der mir mitteilte, dass Manet seine Abende in dem Café „Nouvelle Athènes" verbringe. Der Name klingt, als wäre er zu dem Zweck erfunden: „Das Neue Athen". Wer es gesehn hätte, würde es nicht für ein neues Athen gehalten haben, aber es war eins trotz alledem . . . Ich kann es jetzt vor mir sehn — den weissen Ausläufer einer Häusergruppe, die sich hügelaufwärts erstreckte bis zur Place Pigalle gegenüber dem Springbrunnen. Auch Schriftsteller pflegten dort zu verkehren: Duranty, einer der ersten Realisten, ein Zeitgenosse Flauberts, blieb jeden Abend etwa eine Stunde bei uns — ein ruhiger ältlicher Mann, der wusste, dass er es zu nichts gebracht, und den sein Misserfolg verstimmt hatte.

Das Neue Athen war das Café der ratés, der literarischen und malerischen. Zu den literarischen gehörten Alexis, Ceard und Hennique. Zola ging zu der Zeit, von der ich spreche, nicht mehr ins Café, er verbrachte seine Abende bei seiner Frau; aber seine Schüler — alle mit Ausnahme von Maupassant und Huysmans, die ich mich nicht erinnere je dort gesehn zu haben — versammelten sich um die Marmortische, von ihrer Liebe zur Kunst ins Neue Athen getrieben. Eine Literatengeneration gesellt sich den Malern zu, die nächste heftet sich an die Musiker. Es war das höchste Ziel und der Triumph des Realisten, die Feder mit dem Pinsel des Malers und der Nadel des Kupferstechers in der Beschreibung — sagen wir: einer gemeinen Gasse wetteifern zu lassen, ebenso wie der symbolistische Schriftsteller danach trachtete, die unbestimmten aber starken Empfindungen musikalischer Natur so genau zu beschreiben, dass der Leser erraten konnte, welches Stück er seiner Beschreibung zu Grunde gelegt hatte, wenn es auch nicht im Text mit Namen genannt war. Wir alle hegten Zweifel an dem Werte der Kunst, die wir ausübten, und beneideten den Maler um seine Kunst, die uns der Literatur überlegen schien. Und es ist kaum eine Übertreibung, wenn ich sage: wir wurden der Unterhaltung unter uns ein wenig überdrüssig, so wie Hunde ihrer eignen Gesellschaft überdrüssig werden, und ich glaube, wir hatten alle ein Gefühl der Erleichterung, sobald die Maler kamen.

(FORTSETZUNG IM NÄCHSTEN HEFT)



WILHELM LEIBL, AUGUST SPERL MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN
IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN

LEIBL UND COURBET

VON

J. MAYR

Auf der internationalen Kunstausstellung des Jahres 1869 erregten das Hauptaufsehen verschiedene Bilder des Franzosen Gustave Courbet, so „die Steinklopfer", „die Frau mit dem Papagei", „Hirschjagd", „Landschaft", „Stillleben", „weiblicher Kopf", „Heuwagen mit Ochsen". Der Künstler wurde auch mit der goldenen Medaille bedacht. — Aber in der Künstlerschaft selbst gab es heftigen Streit für und wider Courbet, er hatte weit mehr Gegner als Bewunderer. Sein eifrigster Verteidiger

war Wilhelm Leibl. Er wurde nicht müde, an den Lettenbauer-Abenden, die lange Zeit von dem „für und wider Courbet“ beherrscht wurden, die Partei des Franzosen, der sich in seinem Vaterlande bereits zur Anerkennung durchgerungen hatte, zu ergreifen und ihn gegen alle Angriffe zu schützen. Denn er hatte sofort die ausserordentliche Wahrheit und Kraft dieser Malerei erkannt und konnte sich nicht satt an ihr sehen. Statt der Eröffnungs-Zeremonie der Ausstellung anzuwohnen, benützten er und Sperl die ruhige Stunde, um Courbets Bilder zu geniessen und zu bewundern und so oft Leibl die Ausstellung besuchte, war immer sein erster Gang zu diesen Meisterwerken.

Im Herbste desselben Jahres nun kam Courbet selbst nach München, zurückkehrend von einer Reise, die er nach Tirol und in das bayrische Gebirge unternommen hatte. Er verblieb dort etwa 4—6 Wochen und verkehrte tagtäglich mit den münchner Künstlern. Professor Ramberg, den Courbet aufgesucht hatte, kam mit demselben häufig abends zu Lettenbauer und übernahm das Geschäft eines Dolmetsch und im Café Probst, wo Courbet auch jeden Nachmittag zu treffen war, besorgte dieses Amt der Sohn des Besitzers, Herr Stengel. — Courbet arbeitete auch während seiner münchner Zeit, indem er in der alten Pinakothek das Rembrandtsche Selbstporträt kopierte, in Rambergs Atelier eine Aktstudie und am Starnberger See eine Landschaft malte. Letztere Arbeit erregte die Bewunderung der münchner Künstler auch insofern, als der französische Kollege trotz vorgeschrittener Kälte stundenlang unter freiem Himmel an dem Bilde selbst arbeitete. Man war ja nur rasche Studien im Freien und dann Atelierarbeit gewöhnt. — Übrigens war Courbet in der That ein robuster und gegen sich harter Mann von einfacher Lebensweise. In München machte er auch durch seine Kleidung Aufsehen, bei der die hohen Stiefeln und die Bluse auffielen, besonders aber die Fuhrmannskotze, die er nach Art unserer Bergbewohner als Wettermantel trug.

Mit Leibl stand Courbet bald auf vertrautem Fuss. Das Bildnis der Frau Gedon hatte Courbets höchste Bewunderung erregt und überhaupt trafen sich die Kunstanschauungen der beiden in dem einen Punkte: uneingeschränkte Naturwahrheit. Für Courbet war Leibl der beste unter den münchner, ja der beste unter den lebenden deutschen Malern überhaupt. Auch in äusseren Gewohnheiten, insbesondere in der Einfachheit der Lebensführung, hatten sie viele Ähnlichkeit und fühlten sich auch dadurch zueinander hingezogen. Für Leibl war die französische Sprache durchaus nichts gänzlich Unbekanntes. Er konnte das Französische gut lesen, wusste die ihn betreffenden Kritiken französischer Blätter richtig zu übersetzen, aber die Übung des Sprechens fehlte ihm vollends. Er verstand Courbets Bemerkungen häufig sehr gut, konnte dies durch kurze Worte auch zum Ausdruck bringen, aber bis zum Dialog reichten seine Kenntnisse nicht. Courbet aber war des Deutschen völlig unmächtig. So kam es, dass häufig ein Blick und ein verständiges Lächeln, eine Geste oder ein Händedruck, das offenbaren musste, was die Zunge verweigerte und oft genug lag der Ausdruck des beiderseitigen Einverständnisses einzig und allein im gegenseitigen Zutrinken. — Einmal soll Leibl auf einer Künstlerkneipe Courbet samt seinem Stuhle auf den Tisch gehoben und ihn unter dem tosenden Beifall der Anwesenden sozusagen zur Bewunderung ausgestellt, dann ihn wieder sachte mitsamt dem Stuhle herabgehoben haben.*

Im Oktober 1869 kam zu Leibl in die Akademie ein Mitglied der französischen Gesandtschaft Herzog Tacher de la Pagerie mit noch ein paar Herren und einer Dame. Sie sprachen mit Begeisterung von dem Porträt der Frau Gedon und redeten Leibl zu, nach Paris zu gehen, um Porträts zu malen. Er würde Aufträge genug finden und könne sich dort eine vornehme Existenz gründen. Ja die Dame, Madame de Lanx, die unter dem Pseudonym Juliette Braun selbst malte, bat ihn, sie in Paris zu porträtieren, wozu sie ihm ihr eigenes Atelier zur Verfügung stellen wolle.

Leibl selbst berichtet darüber in einem Brief vom 17. Oktober 1869 an seine Eltern:

„Gestern war der Herzog Tacher, ein Vetter des Napoleon, in Begleitung einer vornehmen Dame, die aber unter einem anderen Namen Malerin ist und in Paris schon die Medaille gewonnen hat, ihres Mannes und ihres Bruders in der Pilotyschule, wo ich ihnen einiges von mir zeigte. Die Malerin wie der Herzog und die übrigen waren ganz begeistert von meiner Malerei und versicherten mir, dass ich weitaus das schönste Porträt auf der Ausstellung habe. Diese Dame nun wünscht von mir gemalt zu werden und zwar in Paris, wo ihr eigenes, prachtvolles Atelier mir zur Verfügung stände nicht allein für das Porträt, sondern ich könnte

* Kölnische Zeitung 24. Dezember 1900, Erinnerungen an Wilhelm Leibl von Hermann Becker.



WILHELM LEIBL, TISCHGESELLSCHAFT (IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN) MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN



WILHELM LEIBL, COCOTTE
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN
IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN



WILHELM LEIBL, ALTE PARISERIN
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN
IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN



WILHELM LEIBL, DER SAVOYARDENKNABE

auch noch ausserdem was mir beliebt dort malen. Für Wohnung, Leben, Reise würde gesorgt werden und könnte ich den Preis feststellen. Der Herzog versicherte, mir Empfehlungen an alle seine Freunde und Verwandten mitzugeben und stände mir sein Haus offen. Das Porträt der Frau Gedon müsste ich unter jeder Bedingung mitbringen und verbürgten sie mir, dass ich in Paris grossen Succès damit haben und jedenfalls den ersten Preis davontragen würde. Ich versprach, nachdem dieselben beinahe eine Stunde bei mir gewesen waren und manchmal erstaunt meine Fäuste betrachtet hatten, mir die Sache zu überlegen und wird am Freitag um 11 Uhr der Herzog zu mir kommen, um meine Antwort zu vernehmen. Ich führe Euch hier die Namen der anderen Herrschaften an: Monsieur et Madame Jules de Lanx, rue Jean Goujon 39 — Georges Le Lourd, Premier Secrétaire de la Légation de France. Wie ich höre, ist die rue Jean Goujon eines der schönsten Stadtviertel in Paris. — Diese Sache ist jetzt schon in ganz München bekannt und beneiden mich alle um mein Glück. — Schreibt mir nun sofort Eure Meinung. Ich bin noch sehr unentschlossen und möchte lieber mein Bild* jetzt ruhig hier fertig malen."

Hatte nun schon die Bekanntschaft mit Courbet, der gleichfalls öfters den Wunsch äusserte, Leibl in Paris zu sehen, einen solchen Plan in unserem Künstler im stillen erstehen lassen, so brachte denselben dieser französische Besuch in der Akademie völlig zur Reife.

Unterm 24. Oktober 1869 schreibt er an die Eltern:

„Nach langem Überlegen habe ich mich entschlossen, nach Paris zu gehen und demnächst dem Herzog, der gestern um die festgesetzte Stunde bei mir erschien, meinen Entschluss mitgeteilt. Ich werde noch bis zum Schluss der Ausstellung hier bleiben, um das Bild an Herrn Joest abzusenden. Wenn ich abreisen will, brauche ich nur zu dem französischen Gesandten zu gehen, wo ich das nötige Geld für Reise und Leben in Paris erhalte. In Paris selbst wird alles für mich bereit sein. Die Dame, die ich male, ist, wie ich höre, die beste Malerin in Paris und malt unter dem Namen Juliette Braun; sie soll bei der letzten grossen Ausstellung in Paris eines der schönsten Bilder gehabt haben und hat dafür die goldene Medaille erhalten. So wurde mir von den besten hiesigen Künstlern erzählt, worunter auch der Maler des Bildes der Generäle Wallensteins,* was damals auch in Köln so viel Aufsehen erregte. Diesem gefällt meine Malerei so sehr, dass er mich wiederholt über meine Art und Weise zu Malen fragte. Der berühmte Maler Courbet rühmte mich, und bin ich der Einzige, der dies in München von sich sagen kann. Vor meiner Abreise wird von der Piloty-Schule ein Abschiedsessen mir zu Ehren abgehalten, wie bei der Abreise Makarts und die ganze Schule fühlt sich durch die mir von den Franzosen bezeugte Achtung geehrt."

Am 12. November 1869 berichtet Leibl den Eltern von München aus: „Für jetzt kann ich sonst wenig schreiben, da die Vorbereitungen zu meiner morgen, Samstag, stattfindenden Reise mich ungewöhnlich in Anspruch nehmen ..... Ich habe mir einen neuen Überzieher machen lassen und einen Zylinder gekauft. Ich werde in Saarbrücken einen Besuch machen." — Hiernach trat also Wilhelm Leibl am 13. November 1869 seine Reise nach Paris an. Ein grosser Kreis von Künstlern begleitete ihn, der — ein fast einziges Ereignis in seinem Leben — stolz im Zylinderhute einherschritt, zum Bahnhof. Er ging über Saarbrücken, wo er seinen Bruder Ferdinand besuchte, der ihn nach Paris begleitete.

In Paris fand Leibl eine Stütze an einigen deutschen Künstlern, die er dort kennen lernte. Unter ihnen sind die sehr begabten Maler Scholderer, Eysen, Burnitz und der Mecklenburger Paulsen zu nennen. In des letzteren Atelier hat er auch gearbeitet; mit dem Maler Steinhardt wohnte er zusammen, mit den bekannten Künstlern Stevens und Pils verkehrte er gern. Künstlerisch stand er aber allen damals in Paris lebenden deutschen Malern nicht nahe; sie erkannten seine Bedeutung nicht. —

Ein Brief der Mutter an ihre Tochter vom 25. Dezember 1869 giebt über Leibls Leben in Paris Aufschluss. Die Mutter berichtet: „Meinem Versprechen, sobald ich über Wilhelms Verhältnisse erführe, mitzuteilen, will ich doch nachkommen. Durch Ferdinand, der, wie wir vermuteten, ihn nach Paris begleitete, haben wir erfahren, dass es Wilhelm dort sehr gut geht. Er befindet sich in einer äusserst vornehmen Familie, wo ihm ein ganz herrliches Atelier zur Verfügung steht. Durch seine vorzüglichen Leistungen steht er bei dieser Familie sowie bei den ersten Künstlern

* „Kunstkritiker".

* Scholz, Dresden.

von Paris in grosser Achtung. Sodann ist Paris ein besonders guter Boden für tüchtige Künstler, indem es dort eine Menge von Kunstmäcenen giebt, welche hervorragende Leistungen auch entsprechend bezahlen, abgesehen von anderen, der Kunst förderlichen Eigenschaften, welche die Stadt an und für sich besitzt. Wilhelm wohnt in Gemeinschaft mit Herrn Steinhardt, einem der tüchtigsten Maler in Paris, der ebenfalls ein herrliches Atelier besitzt, avenue montagne 37c quartier des champs elysées, elegantester, nobelster Teil von Paris, wo nur die feine Welt verkehrt, in unmittelbarster Nähe der rue Goujon, in welcher Madame de Lanx, die er malt, ihr Hotel besitzt. Dieses letztere ist äusserst elegant eingerichtet, indem es in allen Teilen mit orientalischen Möbeln und Luxusartikeln ausgestattet ist. Wilhelm arbeitet von ½10 Uhr morgens bis 5½ Uhr nachmittags. Um 11 Uhr ist Dejeuner bei Frau Lanx, nachmittags 6 Uhr Diner in der gemeinschaftlichen Wohnung des Herrn Steinhardt, letztere ebenfalls komfortabel eingerichtet. Haushaltung und Diner besorgt ein auf gemeinschaftliche Kosten gehaltener Domestique, mit dem Wilhelm sehr zufrieden ist. Nach dem Diner hält Herr Steinhardt, ein ausgezeichneter Klavierspieler, Klaviervorträge, zuweilen finden in dessen Wohnung musikalische Soireen statt. Viermal hat Wilhelm wöchentlich französischen Unterricht und er weiss sich jetzt schon hinreichend in der Landessprache auszudrücken. Diese Sprache scheint ihm zu gefallen, wie überhaupt die feinere französische Lebensart ihm mehr zusagt. So steht zu erwarten, dass er Paris vielleicht nie verlässt. — So die Wiedergabe von Ferdinands Schreiben. Wollen wir das beste hoffen."

Später scheint Leibl eine andere Wohnung bezogen zu haben; es wird berichtet, er habe eine Zeitlang mit dem Geiger Wilhelmi und dann auch mit dem Maler Paulsen zusammengewohnt.

Sehr viel verkehrte Leibl in Frankreichs Hauptstadt mit Courbet. Sie trafen sich häufig in kleinen Kneipen des Quartier latin oder in Hinterstuben von Cafehäusern. Courbet hatte jedes Mal einen grösseren Kreis Gleichgesinnter um sich, teils Künstler, teils andere Leute der Intelligenz. — Leibl, obzwar des französischen Sprechens nicht mächtig, merkte doch aus einzelnen Worten und aus Blicken und Gesten, um was es sich bei diesen Zusammenkünften handelte, zumal, wenn, wie das nicht selten geschah, der Wirt kam und mit dem Finger am Munde andeutete, dass die Polizei nicht ferne sei. Es waren mit dem Napoleonschen Regime Unzufriedene, die sich um Courbet versammelten und dieser musste oft dem deutschen Gaste vertraulich auf die Schulter klopfen, um ein etwaiges Misstrauen der Genossen zu verscheuchen. — Leibl sprach in seinem späteren Leben gerne von diesen Abenden in Paris und bedauerte dann Courbet, der bekanntlich unter der Commune Kultusminister war, die Vendôme-Säule stürzen liess, unter Verpfändung seiner kostbaren Werke sie wieder aufrichten musste, als einziger unter den Kommune-Ministern wegen seiner Verdienste um die Erhaltung des Louvre nicht erschossen wurde, aber am 31. Dezember am Genfersee in der Verbannung starb. Und wenn Leibl das Wort Courbets erwähnte, das dieser in der letzten Zeit seines Lebens in Verbitterung sprach: sein Vaterland sei zu bedauern, es habe diejenigen, die es ehrlich mit ihm meinten, umgebracht, so rechnete er auch Courbet, den er als Freund verehrte, unter diese Ehrlichen, ja „zu Ehrlichen".

Man hat oft den Versuch gemacht, Leibl als Schüler oder Nachahmer Courbets hinzustellen und noch in jüngster Zeit hiess es in einer vielgelesenen Zeitschrift: Leibl sei ohne Courbet nicht denkbar. Solche Ansichten sind wohl nur in Deutschland möglich; im Vaterlande Courbets empfindet man die Bedeutung Leibls anders. Sie zu widerlegen, braucht es nur ein offenes Auge für Leibls Kunst, in der aus jedem Stücke volle Selbständigkeit spricht. Ja es genügt sogar der Hinweis auf Leibls Werke vor dem Jahre 1869, in dem er zum erstenmal Courbetsche Bilder überhaupt sah, so z. B. auf das *Porträt seines Vaters*, auf die *Kunstkritiker*, auf das Bildnis der Frau *Gedon* u. a. m. Sie tragen die gleich charakteristische Kraft, wie diejenigen seiner mittleren und späteren Zeit, sie sind mit Courbets Werken verglichen noch schöner und tiefer in der Malerei, sie sind wie alles was Leibl schuf, unbeeinflusst, mit einem Worte Originale in des Wortes stärkster Bedeutung. Courbet und Leibl beschritten unabhängig und nichts ahnend von einander den gleichen Weg und ein glückliches Geschick fügte es, dass sie sich auf diesem Wege persönlich trafen. Jeder war fertiger Meister für sich, als sie sich kennen lernten. Anregung hin und her und Freundschaft war das Resultat dieser Begegnung. Etwas anderes konnte es der Natur der Sache und der Natur der Persönlichkeiten nach nicht sein.

Leibl hatte die pariser Ausstellung des Jahres



WILHELM LEIBL, DER REVOLUTIONSHELD IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN



WILHELM LEIBL, MALER PAULSEN

1870 mit dem Porträt der Frau Gedon und mit demjenigen Sperls (jetzt in der budapester Galerie) beschickt. Was München dem „Schüler" verweigert hatte, wurde dem Meister in Paris zuteil: die erste Auszeichnung des Salons, die grosse goldene Medaille. — Ein Verehrer seiner Kunst, namens Artz schrieb ihm damals (3. Mai 1870): „Ihr Porträt im Salon (Frau Gedon) ist entzückend und ist ganz einfach so schön, wie Rembrandts schöne Sachen."

Etwa dreiviertel Jahre dauerte des Künstlers Aufenthalt in Paris und was aus seiner Hand dort entstand, ist verhältnismässig viel. Nie mehr in seinem späteren Leben war er in so kurzer Zeit so produktiv.

Es sind vor allem zwei heute hochberühmte Bildnisse einer jungen und einer alten Pariserin. Das eine Bild, kurzweg „die Cocotte" genannt, ist mit unglaublicher Virtuosität gemalt, von so charakteristischer Wahrheit, dass es schwer wird, ähnliches überhaupt zu finden. Kopf und Hände sind von unerreichbarer Weichheit, Gewand und Umgebung von raffinierter Stofflichkeit und der Glanz und Schmelz des schwarzen Kleides sind vielleicht nur noch in den „Dachauerinnen" übertroffen. Courbet war von diesem Bilde entzückt, stand oft bewundernd und Beifall spendend während des Malens hinter Leibl und machte jüngere Künstler auf das fertige Bild mit den Worten aufmerksam: „Restez ici". Wenn Leibl in späteren Zeiten Zeitungskritiken las, in denen er in fast wegwerfendem Sinne als Bauernmaler bezeichnet wurde, dann verwies er immer darauf, man scheine vergessen zu haben, dass er auch Herren und Damen der feinen Gesellschaft porträtiert und in Paris auch Demimondainen gemalt habe. Er wollte damit sagen, dass sein Pinsel auch imstande sei, statt der „derben Bauernmalerei", wie es gerne hiess, sich auch an feinere Sujets zu wagen, — dass der „robuste Leibl" auch eines „zarten Ausdrucks" fähig sei.

Das andere Bild, dasjenige einer alten Pariserin — das Modell war eine Portiersfrau —, ist mit breiterem, flüchtigen Pinsel geschaffen, jeder Strich sitzt rasch und meisterhaft; das Bild zeigt herrliche Konturen und trotz des Vorwurfes einer armen alten Frau ist es von wahrhafter Vornehmheit. Wie oft hat man in einer nun glücklich verflossenen Zeit das Wort gehört: Leibls Bilder erzählen nichts. Und doch: Wenn je ein Bild, so ist es dieses, das jenes Wort zunichte macht. Eindringlicher als diese schlichte Frau, die in einfachem ärmlichen Kleide bei ihrem mageren Abendbrote sitzt, kann kein Bild mehr erzählen. Es ist das Endresultat eines langen Menschenlebens, das aus diesem Kopf und diesen Händen, das aus dieser ganzen Figur und aus diesem Raume spricht. — Gerade der Umstand, dass das Bild technisch nicht bis zum Äussersten geführt ist, erhöht den Reiz desselben und den Eindruck unvergleichbarer Wahrheit.

Das Bild wurde im Jahre 1896 von Kommerzienrat Seeger auf dem Dachraume von Leibls Atelier in Aibling unter altem Gerümpel entdeckt und nebst mehreren Jugendarbeiten — von denen zwei sich jetzt im städtischen Museum in Magdeburg befinden — erworben.

Ausser diesen zwei Hauptarbeiten seiner pariser Zeit hat der Künstler dort noch das Bild eines auf einem Sopha eingeschlafenen Savoyardenknaben, den Leibl selbst einmal halb verhungert antraf, geschaffen; ferner das Porträt der obengenannten Juliette Braun, dasjenige des Malers Paulsen, einen Studienkopf zur Cocotte, der unter dem Namen „die Grisette" bekannt ist, eine moderne Gesellschaft (Skizze) und einen männlichen Kopf, unfertig (Revolutionsheld genannt), also im ganzen 8 Werke, die wohl geeignet waren, die Zeit von etwa 8 Monaten auszufüllen.

Was wir von des Künstlers pariser Aufenthalt sonst noch wissen, das sind spärliche Erinnerungen ihm Nahestehender über Kunsteindrücke daselbst. In der Sammlung des Louvre boten ihm insbesondere die Niederländer reiche Anregung und Courbets Werke erschienen ihm als die Blüte einer gesunden, kräftigen, männlichen Malerei. Über die „Woge" dieses Meisters schrieb er an Sperl in hoher Begeisterung: solche Wahrheit und Kraft sei unerreichbar. — Leider sind aus der pariser Zeit ausser einem einzigen keine Briefe mehr erhalten. Die bedeutendsten Briefe, die von Leibl nicht nur aus Paris, sondern auch von anderen Orten her überhaupt existierten und die seine Kunstanschauungen frei und offen wiedergaben, waren an Sperl gerichtet. Sperl hat sie lange in einem Paket aufbewahrt; aber im Jahre 1899, als er an einem heftigen Influenza-Anfall in Aibling zu sterben meinte, hat er das ganze Bündel, damit es nicht in unrechte Hände käme, verbrannt. Wenn auch der eine oder andere Brief an Angehörige einzelne Blicke in Leibls Künstlertum gestattet, so sind doch die zusammenhängenden und wertvollsten Dokumente für seine Auffassung der Kunst damit leider für immer verloren.

Sicher ist, und dafür spricht auch schon seine damalige Arbeitsfreude, dass Leibl gerne in Paris war und vielleicht seinen Aufenthalt dortselbst noch länger ausgedehnt hätte, wenn nicht der Krieg von 1870 ausgebrochen wäre. Ob er wohl für immer dort geblieben wäre? Man wollte ihn dort halten. Der Herzog Tacher de la Pagerie hatte die Absicht, ihn dem Kaiser Napoleon vorzustellen, viele Leute der vornehmsten Gesellschaft waren zu Porträts vorgemerkt, und der Kunsthändler Goupil machte ihm glänzende Angebote. Aber wir glauben doch nicht zu irren, wenn wir trotz alledem die Frage verneinen. Leibl war eine zu kräftige und ehrliche, eine zu unverdorbene Natur, um auf die Dauer an solchem Leben Gefallen zu finden. Sein Drang nach Einfachheit, Wahrheit und Freiheit wäre doch über kurz oder lang durchgebrochen; er hat zu jeder Zeit seines Lebens, auch schon in jungen Jahren, Selbstzucht und Entsagung geübt. Einige Jahre später schreibt er von Schloss Holzen aus dem angenehmsten Leben heraus: „Ich freue mich wieder auf ein weniger gutes, aber *freies* Leben."

Als ihm mehrere Jahre später neuerdings zugeredet wurde, nach der Metropole Frankreichs zu gehen, er könne dort in kurzer Zeit Villa und Equipage haben, da lehnte er ab, indem er kurz meinte, das sei nichts für ihn. In einem Briefe an die Mutter, undatiert, aber offenbar in München kurz vor seinem Wegzuge nach Berbling geschrieben, sagt er: „Erwartet auch nicht von mir, dass ich etwa nach Paris gehe oder Gastrollen im Porträtmalen geben werde: dies wäre mein sicherer Ruin. In dieser Beziehung kenne ich mich und werde meinen eigenen Weg wandeln wie bisher, vielleicht nicht so sehr zum Vorteil des Geldbeutels als zu Nutz und Frommen meiner Kunst, die nicht durch den geringsten Hauch von Schwindel oder Charlatanerie berührt werden darf." Und von Berbling aus erwähnt er nur einmal ohne jeden Beisatz: „Auch habe ich wieder verschiedene Offerten, um nach Paris zu kommen." Immer aber hat er von den Parisern und von den kunstsinnigen Franzosen überhaupt mit hoher Achtung gesprochen. Sie waren es ja auch, die den „Monsieur Liëble", wie sie ihn nannten, zuerst voll erkannt hatten und seine Kunst auch später, zu jener Zeit noch verehrten, da er in der Heimat schwere Jahre der Verkennung durchleben musste. Aus letzterer Zeit heraus (15. Mai 1883) berichtet er einmal über günstige Kritiken, die ihm von Paris zugekommen seien und fügt den aus tiefstem Grunde kommenden Ausruf bei: „Welch ein Glück für mich, dass Paris noch existiert!" Und an Herrn v. Schön in Worms schreibt er: „Sie werden jetzt übrigens auch mit mir darüber einig sein, dass, wenn Paris nicht existierte, es dem deutschen Neide gelungen wäre, mich vollkommen in den Skat zu legen."



WILHELM LEIBL, STUDIENKOPF



ALT-MEISSNER PORZELLAN AUS DER SAMMLUNG FISCHER, DRESDEN



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

In Alfred Stevens, der jetzt nach einem langen Dasein verstorben ist, verlor die Welt einen Maler, dem in seiner Jugend- und Blütezeit sensationelle Erfolge beschieden waren, wenn es berechtigt ist, dieses Wort bei einer so konservativen, kontemplativen, fast reaktionären Kunst anzuwenden. Seine Blütezeit traf mit den Tagen des zweiten Kaiserreichs zusammen, das er, obzwar ein geborener Belgier, in seinen Salonscenen typisch dargestellt hat. Seine Domäne waren die ruhigen Scenen mit wirklich eleganten Damen in behaglich luxuriösen Zimmern, die Damen wirkten nicht immer sehr gescheit, immer aber zurückhaltend und vornehm, und sie boten auch schon darum keine Handhabe, Stevens mit den üblichen Malern von „Genrebildern" in Vergleich zu bringen. Seine Gemälde waren mehr Existenzbilder als Genrebilder.

In späteren Jahren trat bei ihm eine grosse Décadence ein. Sie entwickelte sich allmählich. Schliesslich wurde sie reissend. Die Zahl seiner Bilder vermehrte sich in eben dem Maasse, in dem ihre Qualität schlechter und am Ende ganz unerträglich wurde. Mit nachlässig gemalten Köpfen von Kokotten, und Meerbildern, die ohne Anschauung von der See hingestrichen waren, endete dieser Künstler, der im Beginn mit skrupulöser Gewissenhaftigkeit darauf gehalten hatte, stets echt zu sein und alles nach der Natur zu malen. In der Zeit seiner Blüte stand er, was allgemeine Geltung betrifft, mit in der ersten Reihe der französischen Kunst. Einige seiner Bilder aus der guten Zeit sind auch in Deutschland.

*

Nach Rembrandts „Staalmeesters" im Rijksmuseum zu Amsterdam hat die Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst in Berlin eine Reihe von Heliogravuren herausgegeben, die zu den vollendetesten Leistungen der modernen Reproduktionstechnik gehören, und die das Werk, soweit Form und Technik in Frage kommen, dem intimsten Studium erschliessen. Das ganze Bild ist in der Grösse von 40×60 cent. wiedergegeben, die fünf hauptsächlichen Porträtköpfe in der Grösse des Originales.

*

Die Versteigerung der Kunstschätze aus der Villa George Agath-Breslau, von der schon wiederholt in der Presse die Rede war, findet nun definitiv am 22. und 23. November durch Rudolph Lepkes Kunst-Auctions-Haus in Berlin statt. Es handelt sich nicht um eine Sammlung im entwickelungsgeschichtlichen Sinne, es ist vielmehr das Prunk- und Schaugerät des vornehmen Patrizierhauses, welches ein geläuterter Geschmack und feinsinniges Kennertum in langen Jahren ansammelte. Und so begegnen wir speziell dem deutschen Prunksilber des 16. und 17. Jahrhunderts in erlesenen Stücken. Massige danziger und königsberger Humpen mit vollendet getriebenen Figuren, die fein und elegant

geformten Kelche des nürnberger und augsburger Goldschmidts, kostbares gotisches Altargerät geben der Sammlung eine reiche Mannigfaltigkeit. Es scheint uns, dass drei Arbeiten aber auch das Interesse des Forschers wecken dürften. Zunächst eine prächtige, gotische silberne Marienfigur auf reich architektonisch gegliedertem Postament, die, was sehr selten vorkommt, eine Meisterbezeichnung trägt; leider der zweite Buchstabe des Monogramms undeutlich zu lesen. Ferner ein Reliquienkästchen von ganz einziger Art. Früher ein Kabinetstück der Sammlung Felix und in seiner unendlichen Feinheit längst gewürdigt, gewinnt es dadurch an Interesse, dass wir im Innern die volle Signatur des Meisters mit der Jahreszahl entdecken: Philipp Benner 1609. Wenn es bisher stets als Meisterwerk des 16. Jahrhunderts galt, so ist es um so erstaunlicher, dass noch im Ausgang der Blütezeit eine Arbeit entstand, die stark an die berühmtesten Kleinmeister erinnert. Als drittes sei erwähnt das Trinkgefäss in Gestalt einer Eule. Diese Silberarbeit stammt aus der Sammlung Hedon, kam von dort in die Sammlung Felix, von wo sie G. A. erwarb. Bisher nicht bekannt und nirgend erwähnt ist, dass am Bodenrand sich die züricher Beschau befindet, das typische Z.



Als Kabinetstück unter den Limoges-Arbeiten gilt eine grosse ovale Schale, wohl eine Arbeit des Jean de Court, auf beiden Seiten reich bemalt, und zwar grosse allegorische Figuren darstellend.

Es ist nötig, den reich illustrierten Katalog durchzusehen, um einen Begriff vom Inhalt der Sammlung zu bekommen. Italienische Majoliken, prächtige kreussener Krüge, Elfenbeinfiguren und Pokale, Bijoux, Teppiche und eine Anzahl augsburger Turmuhren aus vergoldeter Bronze, die zu den schönsten bekannten zählen, machen diese Versteigerung wohl zu der interessantesten der beginnenden Saison. Die Ausstellung dauert vier Tage, vom 18.–21. November a. c.

*

Der im vorliegenden Heft dargebotene Aufsatz von Cornelius Gurlitts: das englische Porträt im 18. Jahrhundert, ist dem ersten Heft der demnächst im Verlage von Julius Bard und Bruno Cassirer erscheinenden Publikation: „Das Porträt" entnommen.

*

Vincenz van Goghs Briefe an seinen Freund und an seinen Bruder, deren teilweise Veröffentlichung in unseren Heften erfolgte, erscheinen nunmehr in Buchform geschmückt mit zehn Abbildungen.

*

Eine gewählte Sammlung alt-meissener Porzellans aus dem Besitz des Herrn C. H. Fischer in Dresden kommt vom 22.–25. Oktober durch J. M. Heberle in Köln zur Versteigerung. Prof. Dr. v. Falke sagt über diese Sammlung, aus der wir einige hervorragende Stücke reproduzieren: Jeder Beitrag, der das Bild der meissener Produktion zu erweitern oder zu vertiefen geeignet ist, ist willkommen. Die Sammlung C. H. Fischer steht unter den Spezialsammlungen des sächsischen Porzellans in der ersten Reihe, nicht nur wegen ihres grossen Umfanges, sondern auch wegen der sehr beträchtlichen Zahl ganz hervorragender Stücke an Gefässen sowohl wie an Figuren. Davon ist einiges durch die Abbildungen in K. Berlings Werk „Das meissener Porzellan und seine Geschichte" allgemein bekannt gemacht worden; der Katalog der Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) giebt aber zuerst ein Gesamtbild der Sammlung.

Die Überlegenheit Meissens über alle andern deutschen Porzellanfabriken beruht auf den Erzeugnissen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, aus der Zeit also, in der Meissen noch fast allein stand und aus eigenstem Können einen selbständigen europäischen Porzellanstil geschaffen hat. In der Darstellung der verschiedenen Dekorationsarten dieser Periode liegt vornehmlich die Bedeutung der Sammlung Fischer; man kann sagen, dass dieser kunstgeschichtlich und künstlerisch interessanteste Teil der meissener Produktion hier so gut wie vollständig vertreten ist.

Schon das Anfangsstadium der braunen Böttgermasse tritt mit einem sozusagen historischen Denkmal auf den Plan, der kleinen Porträtstatuette des Gründers und Schirmherrn der Manufaktur, Königs August des Starken von Sachsen-Polen in Rüstung und barock gebauschtem Mantel. Daran schliesst sich ein brauner Krug, in dessen eingeschliffenes Ornament aus Ranken und Trophäen im Louis XIV.-Stil das Bildnis desselben Landesherrn nebst zwei allegorischen Figuren eingeordnet ist. Man nimmt an, dass die Gefässformen dieser frühesten Zeit, zu denen die achtseitige braune Kanne (Nr. 329) gehört, der Thätigkeit des dresdener Hofgoldschmieds Irminger zu verdanken sind, den König August schon 1710 in den Dienst der Porzellanfabrik gestellt hat. Wenn man von einem Stück der Barockzeit behaupten kann, dass



es in der That den Stil einer Goldschmiedsarbeit aufweist, so ist das bei der merkwürdigen Bartmannskanne der Fall, deren Henkel und Ausguss von Faunen und einem Delphin gebildet sind. Die Wappen von Sachsen und Polen in Goldmalerei zieren die Fläche.

Echt keramisch erfunden ist dagegen eine Gattung von Gefässen mit frei aufgelegten naturalistischen Zweigen, meist Rosen, die bis in die Zeit Böttgers zurückgeht. Dazu gehört ein Service aus Vase, Kanne, Schale und zwei Tassen, bei welchem die Rosenzweige zum Teil in Grün und Violett bemalt sind; eine Vase mit zwei Masken und vielfarbig bemalten Zweigen und schliesslich das besonders reizvolle blattförmige Tablett mit Kanne und zwei Tassen, das neben den plastischen Zweigen bereits gemalten Dekor im Stile des japanischen Arita-Porzellans und goldene Spitzenränder aufweist. Das Fortleben dieser plastischen Verzierung über die Böttgerperiode hinaus zeigt noch eine stattliche weisse Flachterrine mit Vogelknauf, deren Henkel bereits auf Kändler hinweisen.

Der Dekor aus flachen Reliefzweigen, die nicht aufgelegt, sondern in der Hohlform hergestellt sind, fehlt der Sammlung Fischer ebensowenig, wie die gleichzeitigen Goldmalereien. Die letzteren stehen auf der Grenze zwischen der Böttgerperiode und der Heroldperiode. Die Jagdbilder in Goldmalerei oder in Silber werden zumeist der Zeit vor 1720, und zwar speziell dem seit 1711 in Meissen angestellten Maler Christoph Schäffler zugeschrieben, während man die damit eng verwandten Goldchinesen auf Herold zurückführt. Aus dieser Gruppe ist ein sehr ungewöhnliches Stück hervorzuheben, die Kanne, die mit vergoldeten Flachreliefs die Darstellung einer Hirschjagd in Eisenrotmalerei vereinigt.

Jedenfalls sind die Goldchinesen eine Vorstufe der buntfarbigen Chinoiserien, die Herold selbst, wie seine Radierungen vom Jahre 1726 beweisen, erfunden und mit unerschöpflicher Phantasie variiert hat. Die Vorzüge dieses farbenreichen Dekors hat Brüning in dem genannten Werke vortrefflich gewürdigt. Der Chinesendekor zeigt sich in glänzendster Entfaltung auf zwei grossen Tellern der Sammlung Fischer, und in gleich vollendeter Ausführung auf dem Trinkkrug mit dem Wappen von Zobel. Die den Chinoiserien Herolds so eigentümliche Vermengung des exotischen Elements mit den europäischen Ornamenten des Spätbarock ist an diesem Humpen durch die Verwendung der Chinesen als Wappenhalter besonders auffällig. Als hervorragende Stücke der Gattung sind noch zwei Flaschen mit unterglasurblauen Rouenornamenten auf der Schulter zu nennen, und weiter eine niedrige Deckelkanne mit Unterschale, deren feine Malerei in einer sehr ungewöhnlichen Farbenwahl ausgeführt ist. Innen sind Goldornamente auf einen Grund des frühmeissenischen, lilafarbenen Lüsters aufgetragen, der 1720 in den Akten als „Perlmutter" erwähnt wird. Aussen umschliessen lüstrierte Goldrahmen mit Purpurchinesen Landschaften in einfarbiger Schwarzmalerei.

Vor und neben diesen pseudoorientalischen Darstellungen hat die meissener Manufaktur wirklich ostasiatische Dekorationen in grosser Zahl bis zur Täuschung getreu wiederholt, wobei das japanische Arita-Porzellan häufiger als das chinesische die Vorbilder lieferte. Für die Malerei in zartfarbigem Email und Eisenrot sind vortreffliche, aus vielen ähnlichen Stücken herausgegriffene Beispiele die Kanne mit Silberfassung, zwei Dosen, welche noch die Form japanischer Kogos beibehalten haben, ein-





Zuckerstreuer in Flaschenform mit dem Tigermuster, und schliesslich die grosse ovale Terrine mit hochansteigendem Deckel und Osierrand ebenfalls mit dem Tigermuster bemalt. Dieselben Japandekors erscheinen häufig in weissen Feldern ausgespart auf gelben, violetten und hellgrünen Grundfarben. An diese Gruppe fügen sich an zwei gedeckelte Sechskantvasen und die grosse Kürbisflasche ein Werk von kräftigster Farbenwirkung. Aus dem chinesischen Bestiarium stammen die in Eisenrot und Gold so wirkungsvoll gemalten Drachenmuster des bekannten Geschirrs der Hofkonditorei in Warschau und Dresden, das hier mit einer Flachterrine vertreten ist.

Künstlerisch und technisch erreicht die Porzellanmalerei der Heroldperiode ihren Höhepunkt in den mit miniaturartiger Feinheit und reicher Farbenpracht ausgeführten „Seeprospekten" und figurenbesetzten Landschaften und Veduten, die zumeist mit glänzenden Goldornamenten des Laub- und Bandwerkstils oder mit farbigen Fonds verbunden sind. In der Sammlung Fischer gipfeln die kostbaren Erzeugnisse dieses Stils in einem Prunkstück ersten Ranges, der bereits von Berling veröffentlichten Ovalterrine. Sie ist geradezu ein Formenschatz der verschiedenen Motive dieser Richtung zu nennen. In ihren Parklandschaften mit Figurenstaffage kündigt sich bereits die späterhin so verbreitete Anlehnung an den Stil Watteaus an. Von der Hand desselben Malers besitzt die Sammlung noch eine Dose. Eine Theebüchse mit Lagerscenen und Reitern und eine gleichartig bemalte Dose sind wegen der sehr geschickten Behandlung der umrahmenden Goldornamente mit weiss ausgesparten Blumen zu erwähnen, eine „Trembleuse" und eine niedrige Tasse wegen des nicht häufigen ziegelroten Fonds. Ein Service mit zwölf Tassen bildet den Übergang in die Zeit des Rokoko, da die Goldränder der Miniaturveduten bereits mit unsymmetrischem Muschelornament duchsetzt sind.

Aus der Folgezeit finden sich noch polychrome und einfarbige Malereien von Watteaubildern, Bergmannsscenen, Jagden, Landschaften, Vogelstücken und Porträts, letztere namentlich bei den Dosen. Unter diesen ist eine mit dem Bildnis des König August und mit Freimaureremblemen versehene Dose auch gegenständlich bemerkenswert. Gut vertreten sind schliesslich die Gefässe in Form von Früchten, unter welchen eine grosse Melone durch die wohlgelungene naturalistische Bemalung hervorragt.

Den Gefässen der Sammlung stehen die Figuren und Gruppen gleichwertig zur Seite.

In die Anfänge der meissener Plastik reicht wohl noch als Modell das kleine farbige Figürchen des Königs August des Starken in antiker Tracht zurück, da es der erwähnten Kurfürstenstatuette aus brauner Böttgermasse in der Modellierung unverkennbar verwandt ist. Auch die grosse weisse Statuette des Kurfürsten mag der Frühzeit angehören.

Von 1730 an beherrscht bekanntlich Kändlers starke Künstlerpersönlichkeit das ganze meissener Modellwesen so souverän, dass der Arbeitsanteil seiner Mitarbeiter auch in der Rokokoperiode noch nicht deutlich abzugrenzen ist. Für dieses Verhältnis ist höchst lehrreich die grosse Figur eines Dudelsackpfeifers, die durchaus dem Kändlerstil angehört und trotzdem mit der eingeritzten Künstlerbezeichnung „Kayser" versehen ist. Kändler hat anfänglich einen gewissen statuarischen Stil aus der grossen Skulptur in das Porzellan herübergenommen und erst langsam und spät ganz abgestreift. Das lässt sich hier an einer Reihe von Arbeiten seiner Frühzeit verfolgen; die grosse kalt bemalte Büste des heiligen Franziskus, die farbige Statuette des heiligen Nepomuk und die am Kreuzesfusse knieende Maria Magdalena vertreten diese Richtung. Den statuarischen Stil wahrt auch trotz des kleineren Massstabes noch die Folge von acht weiblichen und männlichen Heiligen, die



ganz im Sinne dieser Auffassung fast weiss belassen, nur in den Fleischteilen farbig getönt und auf den Gewändern mit Goldblumen geziert sind. Die wuchtige breite Modellierung des jungen Kändler ist ferner der Serie von Bergmannsgestalten eigentümlich, an welche sich als stilistisch verwandt die Figuren einzelner Handwerker, des Goldschmieds, des Metzgers, des Schreiners, einige Soldatenfiguren und die Marktscene, einen Bauern und eine Köchin beim Gänsekauf darstellend, anschliessen. Die starke, lebhafte Farbigkeit in ungebrochenen Tönen, welche Kändler für die Bemalung namentlich der aus dem Volksleben entnommenen Typen bevorzugte, veranschaulichen unter anderem ein paar Bettlerfiguren, ein Tänzerpaar mit Musikanten und einige Harlekinfiguren.

In das viel gepflegte Gebiet des höfischen Lebens, der Maskeraden und des Theaters, der Liebesscenen von Schäfern und Kavalieren führen uns die Gruppe des Gichtkranken, die auf den Kurfürsten und die Gräfin Orszelska gedeutet wird, die künstlerisch ganz hervorragende Handkussgruppe, einen Herrn und eine Dame in polnischer Tracht darstellend, das grosse Schäferpaar auf Rokokosockel, verschiedene Türken, ferner zwei polnisch kostümierte Figuren neben Deckelschalen sitzend, die mit Miniaturveduten des Heroldstils bemalt sind. Von den Krinolinfiguren ist die fein bemalte Gruppe der Liebeserklärung und die weisse Gruppe hervorzuheben, die den König August den Starken selbst darstellt. Hieran reiht sich eins der gelungensten Meisterwerke der meissener Plastik: Das lebhaft bewegte Figürchen des Königs in rotem, schlafrockartigem Gewand, das mit goldenen und schwarzen Blumen ausstaffiert ist. Die Dame, der dieser fürstliche Liebhaber eine Kusshand zusendet, ist in einer berliner Sammlung und in einer hamburger Sammlung erhalten.

Eine ähnliche, bis zu porträtartiger Individualisierung verfeinerte Durcharbeitung ist noch drei Figurenpaaren der Sammlung Fischer zu eigen: Eine Dame auf hochgeschweiftem Rokokosockel, die wie der zugehörige Kavalier mit einem Hund spielt, wird als Gräfin Kosel gedeutet; der Offizier in Husarenuniform, dem eine Dame in polnischem Pelzmantel als Gegenstück dient, stellt den Fürsten Sulkowski dar; ein höchst eleganter Kavalier in Hut und Allongeperücke, mit Stock und Handschuhen gilt als Graf Brühl; die zugehörige Dame ist ebenfalls in Strassentoilette mit Umhang und Kopftuch dargestellt. Dieser besonders zierliche Kavaliertypus ist noch mehrfach in der Sammlung vertreten; der Dosenverkäufer, ein als Pilger maskiertes Paar, ein kleiner Kavalier mit breiter Schossweste, und eine Folge von fünf elegant gekleideten Musikanten sind augenscheinlich von derselben Meisterhand entworfen.

Die Mythologie geht in der meissener Plastik Hand in Hand mit der Allegorie. Es mag genügen, zur Kennzeichnung der Gattung auf einige ausgezeichnete Stücke hinzuweisen: Auf den Sonnenwagen Apollos, im Preisverzeichnis der Manufaktur 1765 mit 45 Thalern aufgeführt, auf die Tragische Königin unter einem Baum, als Melpomene bezeichnet, auf den Apollo und auf die Allegorien von Herbst und Winter. Das stattlichste Stück der Art ist jedenfalls die auf einem Schimmel reitende weibliche Figur der Europa, zu einer Folge der Erdteile gehörig.

Eine stark besetzte Gruppe bilden die Tiere. Sie beginnen mit den der Frühzeit Kändlers entstammenden Vögeln, darunter den farbenreichen grossen Eichelhäher und die Pirole. Darauf folgen Gefässe in der Gestalt von Affen, Eichhörnchen, Meerkatzen und Schwänen, ferner die farbigen Enten und Hühner und vieles andere Getier von den grossen bis zu den allerkleinsten Formaten.



Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. Mit 132 Abb. München, Bruckmann 1905.

Die Vorzüge des Buches liegen in der Form der Darstellung. Wölfflin besitzt die Kunst, das, was ihm durch Kenntnis und Überlegung klar geworden ist, mit der grössten Anschaulichkeit vorzutragen. Er versteht es, die eigenen Vorstellungen von dem Charakter der Kunstwerke und von ihrem Verhältnis zu einander durch starke, sinnlich wirkende Wortbilder mit voller Schärfe und Deutlichkeit im Leser zu erwecken. Auch das Selbstverständliche und Bekannte scheint selbständig durchdacht und erarbeitet zu sein und durch die eigenartige, oft absonderliche Formulierung eine neue interessante Färbung, eine neue Bedeutung gewonnen zu haben. Auch der Kundige glaubt die Dinge nun klarer vor sich zu sehen als vorher. Die Darstellung Wölfflins in ihrer knappen, straffen Form, mit ihren scharf plastisch ausgeprägten Bildern hat etwas Zwingendes, Endgültiges. Allzu leicht jedoch drängt sich dabei das Wortbild an die Stelle der Anschauung und beeinträchtigt die Selbständigkeit des Lesers. Wissenschaftlich wäre das nicht ungefährlich, wenn Wölfflin sich nicht mit kluger Vorsicht fast ganz auf die gesicherten oder als gesichert geltenden Resultate der Forschung und Beobachtung beschränkt hätte. Sein Buch geht nicht auf grosse Neuerungen aus, es giebt keine neuen Gesichtspunkte zur Beurteilung und zum Verständnis Dürers und auch im Einzelnen bringt es über die Probleme in Dürers Leben und Entwickelung keine neuen Aufklärungen. Über die Schwierigkeiten gleitet die Darstellung mit geschickten Worten hinweg, zu keiner der wichtigen Fragen nimmt sie klar und entschieden Stellung, noch weniger bemüht sie sich, einen Beitrag zu ihrer Lösung zu liefern.

Wo Wölfflin hie und da über Thatsächlichkeiten eigene Hypothesen aufstellt, hat er keine glückliche Hand. Der Sebastian (B. 56. S. 85/86) dürfte eher als mit dem Bilde Cimas, von dem er im Rhythmus und im Temperament doch allzu verschieden ist, mit einer Zeichnung Mantegnas etwa in der Art des Sebastian in Aigueperse in Zusammenhang stehen. Die Zeichnung der Venus in Florenz (S. 105) scheint mir doch richtiger mit dem Meister M. Z. in Beziehung gebracht worden zu sein; in Dürers Werk wird man jedenfalls eine in Formbehandlung und Technik analoge Zeichnung vergeblich suchen. Der Ölberg (B. 51., s. S. 170) ist sicher kein später Holzschnitt Dürers. Dem widerspricht schon die Technik ganz entschieden. Das Blatt hat auch genau das Format der kleinen Passion. Der wesentliche Unterschied der späten Ölbergkompositionen von den frühen liegt nicht in der Stellung Christi, die auch früher so vorkommt (vgl. z. B. den Holzschnitt, Schreiber No. 197), sondern in der Isolierung seiner Gestalt. Die Linien zwischen den Zeilen des Gebetbuches (S. 231) sind nicht als Hilfslinien, sondern als Schmucklinien gedacht. Sie finden sich häufig in gedruckten Büchern der Zeit, besonders in livres d'heures. Noch heute werden so verzierte Exemplare (réglés) im Buchhandel höher bewertet. Auf so freie Dekorationen wie die Dürers hat der Rubrikator natürlich seine Linien nicht berechnet. Diese und andere Irrtümer thuen dem Werte des Buches keinen Abbruch. Man empfindet solche Hypothesen hier nur als Fremdkörper in dem künstlerischen Organismus des Werkes.

Eine Sicherheit und Bestimmtheit der Bildvorstellung, wie sie Wölfflin giebt, ist nur ermöglicht durch den einseitigen Standpunkt seiner Betrachtung. Er hat gewiss mit Bedacht sein Buch „die Kunst Albrecht Dürers“ genannt. Er betont in der Vorrede, dass er „sich den Stoff nach seiner Weise zurechtgelegt“ habe. Es ist die herrische Art der Modernsten — die übrigens von Pedanterie und Doktrinarismus nicht allzu fern bleibt —, alle Erscheinungen gewaltsam dem eigenen Beobachtungsstandpunkte zuzudrehen und durch künstlich scharfe Beleuchtung einzelne Teile stark hervortreten zu lassen, ja sogar durch eine Art von Suggestion die Empfindungsorgane des Lesers für bestimmte Eindrücke besonders reizbar zu machen. Wölfflin betrachtet Dürer wesentlich unter dem Gesichtswinkel der Kompositionsprinzipien der italienischen Hochrenaissance, er betont überall mehr das Verhältnis der Form zum Inhalt als zur Natur. Wie man Schongauers feine Biegungen nicht mit der langen Elle, die für die gewaltigen Verhältnisse Michelangelos passt, messen darf, so will denn auch bei Dürer die Rechnung oft nicht recht stimmen. Sehr erfreulich ist es, dass Wölfflin gegen die alte, nun allerdings überwundene, romantische Auffassung Dürers energisch Stellung genommen hat. Trotzdem wird man aber wohl bald auch in diesem klaren Menschen den Mystiker entdeckt haben.

Mit zerfleischender Analyse wird man der Kunst des Strebenden nicht gerecht. Dürers Werk hält ihr Stand, aber seinen Gehalt wird man so nicht ausschöpfen können. Es gehört dazu doch eine liebevoll mitempfindende Versenkung auch in die Persönlichkeit des Künstlers, die seine Vorzüge und Schwächen nicht nur aus seiner geschichtlichen Aufgabe, sondern auch aus seinem Verhältnis zur Umgebung und vor allem zur Natur zu begreifen sucht. Die Gefühlswerte, die künstlerischen Intimitäten der Person hat Wölfflins scharfe aber kalte Reflexion allzu sehr beiseite gelassen. Dürers Schaffen erscheint zu bewusst, er selber wird zu sehr bloss als Faktor in der Entwickelung, zu wenig als Subjektivität betrachtet. Deshalb schenkt auch Wölfflin den technischen Bemühungen Dürers nur gelegentlich einige Aufmerksamkeit. Er schliesst im Vorworte sogar dies Gebiet, sozusagen das Studium der Epidermis des Kunstwerkes, ausdrücklich von seiner Betrachtung aus. Und doch hat Dürer dies Ausfeilen des Äusseren, die Berechnung der feinsten Wirkungen des Materials sicher nicht als die letzte seiner Aufgaben angesehen. Will man den ganzen, grossen Dürer schildern, so muss man eben auch den Dürer „im Gehäus“ zeigen. — An der äusseren Gestalt des Buches ist das kalkig weisse, fettig glänzende Papier, ein wahres Martyrium für die Augen, zu tadeln. P. K.

FÜNFTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. SEPTEMBER. AUSGABE AM SECHSTEN OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Hugo Helbing in München

Wagmüllerstr. 15 — Liebigstr. 21

Übernahme ganzer Sammlungen von Antiquitäten, Ölgemälden, Kupferstichen, wie einzelner guter Stücke, behufs Auktion und freihändigen Verkaufs

Hervorragende Referenzen und Atteste stehen zu Diensten

Alles Nähere durch

Hugo Helbing

Kunsthändler u. gerichtl. vereideter Sachverständiger für Antiquitäten, Ölgemälde und Kupferstiche.

Versteigerung von

Alt-Meissner Porzellan

des XVIII. Jahrhunderts

Die an Umfang und Qualität einzig dastehende

Sammlung von Alt-Meissner Porzellan

des Herrn Rentier

C. H. Fischer, Dresden

enthaltend ca. 1000 Figuren, Tiere, Gruppen, Gefässe, Dosen usw. aller Stilrichtungen des XVIII. Jahrhunderts von Alt-Meissen, sowie ca. 60 Stücke anderer Manufakturen, wie Höchst, Frankenthal, Wien usw. gelangt bei der unterzeichneten Firma in den Geschäftsräumen Breite Strasse 125/127

Montag, den 22. bis Donnerstag, den 25. Okt. 1906 vormittags 10 Uhr und nachmittags 3½ Uhr

zur öffentlichen Versteigerung.

Besichtigung: In den Geschäftsräumen von Donnerstag den 18. bis Sonntag den 21. Oktober 1906 von vormittags 10 bis 1 Uhr und nachmittags von 3 bis 6 Uhr.

Katalog mit über 126 Text-Illustrationen ausgestattet und mit Vorwort von Herrn Prof. Dr. v. Falke, Direktor des Kölner Museums, gratis. — Prachtkatalog mit 53 Volltafeln und reicher Text-Illustration (insgesamt ca. 585 Abbildungen) 20 Mark.

Nähere Auskunft über die Sammlung erteilt gern die unterfertigte Firma

Köln a. Rh.
Breite Strasse 125/127
Fernruf 1071

J. M. Heberle
(H. Lempertz' Söhne)
Gegründet 1807

MÜNCHEN
CONTINENTAL-HOTEL

Allerersten Ranges in vornehmster Lage
Vollständig renoviert und vergrössert
Appartements und Einzelzimmer mit Bädern und Toiletten — Warmwasserheizung
Terrassen-Restaurant — American Bar — Auto Garage.

VINCENT VAN GOGH
BRIEFE

erscheinen soeben
in einem apart ausgestatteten Bande
mit zehn Illustrationen
im Verlage Bruno Cassirer, Berlin

PREIS GEBUNDEN MARK 3,60



VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
PREIS M. 2.—, GEBUNDEN M. 3.—

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 6.90, IN DAS AUSLAND M 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR OESTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT II

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN





Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

HENRY VAN DE VELDE

Der Versuch, eine ausreichende Vorstellung von der Bedeutung van de Veldes zu geben, wird erschwert, weil ein unbedingter Anteil für die Bestrebungen dieses Künstlers fast nirgends vorhanden ist. Die Argumentation trifft auf so viele vorsichtig oder heftig, spöttisch oder respektvoll, pedantisch oder klug formulierte Aber, dass sie sich verwirren würde, wollte sie auf alle Einwände auch nur flüchtig eingehen. Wenige nur halten es der Mühe wert, dem Rätselvollen in dieser aufreizenden Persönlichkeit selbständig nachzudenken. Es ist nicht böser Wille, dass ein bedeutender Künstler in dieser Weise von den verschiedenartigsten Standpunkten aus mit Unlust betrachtet wird. Eine Allgemeinheit kann nicht böswillig sein, weil niemals eine Verabredung zustande kommen könnte. Sie sträubt sich in diesem Fall gegen das Problematische in der Erscheinung van de Veldes, das insofern vorhanden ist, als die Künstlerrechte dieser genialischen Natur sich dem Laien nicht unmittelbar aus ihren Werken beweisen lassen. Auf die Frage, ob er ein Maler sei, ein Bildhauer, Architekt oder nur ein Kunsthandwerker, muss, mehr oder weniger bedingt, jedesmal mit einem Nein geantwortet werden. Und auf die dann folgende, etwas überlegen höhnend ausgesprochene Frage, was er nun eigentlich sei, lässt sich mit einem Wort von bequemem Kurswert auch nicht antworten. Dass die Einordnungsmöglichkeit in längst abgegrenzte Gattungsgebiete gefordert wird, ist nicht pedantisch, wie es scheinen mag. Werke der Bildenden Kunst, die sich nicht der Malerei, Skulptur oder Architektur rückhaltlos zuzählen lassen, sind in der Regel Zwitter und kranken an organischen Fehlern. Aber ein schlüssiger Beweis gegen van de Velde liegt in dieser Unmöglichkeit ihn genau zu klassifizieren auch wieder nicht. Vor allem nicht in einer so leidenschaftlich neu organisierenden Zeit wie die Gegenwart, weil diese von ihren stärksten und freiesten Geistern nicht zuerst die Einordnung fordert, sondern eine Synthese der disparaten Zeitenergien, und weil eine solche nur möglich wird durch ein zeitweises Hinausstreben über die natürlichen Grenzen. Auch van de Veldes

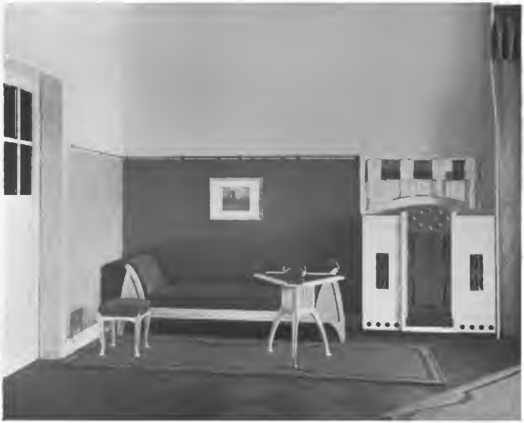


SPEISEZIMMER

merkwürdige Bethätigung innerhalb der architektonischen Künste ist auf eine von der Zeit erregte Leidenschaft für Synthese zurückzuführen. Dieser Philosoph unter den Architekten spielt in der Baukunst eine Rolle, die in manchem Zug an die Stellung erinnert, die Nietzsche in der Literatur einnimmt. Nicht dass die beiden Individualitäten im einzelnen besondere Vergleichspunkte aufwiesen. Aber wie man Nietzsche weder einen Dichter noch einen Philosophen nennen kann, trotzdem er für die Poesie und Philosophie viel bedeutet, wie er nichts Absolutes hinterlassen und doch mächtigen Einfluss auf die Absoluten jeder Art gewonnen hat, so versteht auch van de Velde entscheidenden Einfluss auf verschiedenartige Energien zu erlangen, ohne es selbst innerhalb eines scharf begrenzten Gebietes zur unangreifbaren Meisterschaft zu bringen. Wie der Literat ein Universalist des Weltgefühls war, schrankenlos aus Drang zu neuer Synthese, so ist der Architektone ein Universalist innerhalb der engeren Grenzen, wohin seine Begabung ihn gestellt hat und, aus diesem Universalismus heraus, eine Grenznatur. Er ist weder Maler noch Bildhauer, auch eigentlich nicht Architekt und noch weniger ein zünftiger Kunsthandwerker. Wo heute aber die Kunsthandwerker, Architekten, Bildhauer und im gewissen Sinne auch die Maler die Möglichkeiten ihrer Berufe durchsprechen, ist sein Geist unsichtbar immer unter ihnen. Er ist ein Brunnen, vielbenutzt und fast immer dann verleugnet. Die Architekten nennen ihn subjektivistisch und phantastisch und sprechen ihm die Fähigkeit ab, den Raum zu meistern; die Handwerker schelten ihn unpraktisch, schnörkelhaft und glauben, ihn „überwunden" zu haben, nachdem ihnen nichts mehr zu stehlen bleibt; die Kaufleute finden seine Arbeiten unverkäuflich und erklären sie darum für „verrückt"; und die Kunstkenner sehen nirgend unzweifelhafte Beziehungen zu verbürgten Traditionen, und vermissen feste Grenzen und bequeme Handhaben für die Vergleichsmöglichkeit. Trotz so allgemeinen Widerspruchs ist van de Veldes Name heute aber ein Programm; in der geistigen Bewegung der Zeit



HALLE (VILLA ESCHE)



ECKE EINES DAMENZIMMERS

hat dieser Beruflose eine starke Position inne, wo doch die Wenigsten wissen, auf Grund welcher thatsächlichen Leistungen. Und er behält diesen Einfluss, wenn die guten Gründe von links und rechts ihn scheinbar schon hundertmal erschlagen haben. Zum Mühlstein ist er geworden, unter den viel Korn der Zeit hindurch muss.

Wie Nietzsche eine Weltidee wälzte, die grösser war als sein Individuum, so ist auch die Kunstidee van de Veldes bedeutender als sein Thun. Er nennt diese Idee den „neuen Stil". Das klingt bedenklich; fast so gewagt wie der „Übermensch" Nietzsches. Und doch liegt die ganze grosse Sehnsucht des Lebenden darin. Diesem Unbedingten bedeutet das schon viel missbrauchte Wort mehr als seinen Genossen, mit denen er zufällig auf dem Boden des Kunstgewerbes zusammengetroffen ist; es steht ihm für den Begriff einer durch und durch lebendigen Weltanschauung, für eine Ethik, deren Ziel Klassizität in allen Dingen des Lebens ist. In der ästhetischen Sensibilität konzentriert sich ihm symbolisch der Sinn des Daseins.* Darum ist ihm in jedem

* Er notierte auf einer Reise nach Griechenland folgende hierfür charakteristischen Sätze:

„Den ersten Kontakt mit der Antike erlebte ich in Syrakus. Drei starke dorische Säulen vom alten Minervatempel, eingefügt in die äusseren Mauern der Kirche San Giovanni. Für mich verkörpern sie die Antike selbst, wie sie gefesselt lebt in der Gegenwart; in dieser Gegenwart, die an sie sich klammert, ohne Verständnis, ohne Ehrfurcht, kaum mit lebendigem Nutzen.

Wie drei Helden sind sie mir erschienen. Wie das Dreigestirn: Adel, Kraft, Vernunft. Daraus dieser Stil sich gebildet. Wie sie, und lebendig wie sie, trotzdem alles, das sie gefesselt hält, längst schon gestorben, lebt es durch die Jahrhunderte hin gebunden und gefesselt im Kerker.

Frei würden sie sein, und seit langem, und zum zweiten Male die Helden, trüge die Menschheit nicht immer wieder mit gleicher dumpfer Geduld in all die Bauwerke, die sie seit dem Tode der antiken Schönheit errichtet, den stupiden Kitt ihrer langweiligen, kraftlosen, feigen Gedanken hinein, ihrer schwächlichen, scheinheilig verderbten Gewohnung.

Gefangen und gefesselt ist in dem Leben unserer Tage die Vernunft, wie die dorischen Säulen in jener Kirche San Giovanni in Syrakus.

Und stündlich noch werden Kinder geboren, die langweilig



HERRENZIMMER

Augenblick der Gedanke des Ganzen, des Ursprünglichen so lastend nahe, dass er zu einer unbefangenen, heiteren Bildnerlust nie gelangt. Ihm geht die sinnliche Naivität ab. Er hat ein Verhältnis zu seiner Weltidee, wie der Bändiger zum Raubtier. Da das, wonach er strebt und was zu erfüllen die Aufgabe des nächsten Jahrhunderts sein wird, für den Einzelnen zu umfangreich und schwer ist, so vermag er die geahnte Vollkommenheit formal nicht so sinnlich darzustellen wie er sie im Instinkt trägt. Er gelangt darum folgerichtig zur Abstraktion und bedient sich jenes charakteristischen Pathos, das jedesmal dort entsteht, wo etwas Unmögliches gewollt wird. Dieses Unmögliche kann im Ziel liegen, also im Objekt, oder auch in der Determination des Individuums, also im Subjekt. Das Unmögliche in der Idee van de Veldes ist zum grössten Teil objektiver Art; zum kleinen Teil aber auch subjektiv bedingt.

Man sieht, mit der voraussetzungslosen Betrachtungsweise, die nur fragt: ist dieses ein brauchbarer Stuhl, ein gutes Haus, ein schönes Bild? und die über artistisch ästhetische Empfindungen nicht hinausgeht, ist einer Erscheinung wie van de Velde nicht beizukommen. Wer ihn nicht als eine unteilbare Einheit nimmt, als ein wollendes Werkzeug bei einer grossen Zeitwende, wird keinen Standpunkt finden. Einen brauchbaren Stuhl von ihm loben und seine problematischen Architekturen tadeln: das ist eine armselige Taktik. Gerade in den Dingen, die der Nichts-als-Ästhetiker bei van de Velde minderwertig findet, stecken oft die wesentlichen Entdeckungen und Formkeime. Ein Genosse der Gewerblichen ist dieses künstlerisch organisierte Erfindersensorium nur durch eine Konstellation der Zeitumstände geworden. Darum hiess es so bald, die Bewegung sei „über ihn hinweggegangen"; und darum taucht er, den die Gevatter Tischler schon weit hinter sich wähnten, immer wieder weit voraus mit neuen Fahnen auf.

Im Anblick zerbröckelnder griechischer Säulen hat van de Velde den Satz formuliert, in der Kunst strebe alle Materie ihrer Entmaterialisierung zu. Während all seiner Thätigkeit hat er nie etwas anderes versucht, als das Materielle zu entmateria-

sein werden und kraftlos, feige, schwach, scheinheilig und verderbt. Jedes von ihnen wird seinen Teil herbeischleppen von Kitt zu dem Bauwerk unserer Tage, jedes wird helfen dessen Dauer zu verlängern."



VILLA ESCHE (CHEMNITZ)



WOHNZIMMER

lisieren. Er hat aber nicht bedacht, dass dieser notwendige Prozess nur langsam vor sich gehen kann und Hand in Hand mit der allmählichen Vergeistigung und Sensibilisierung der Kollektivpsyche, dass der Vorgang bisher stets geschichtsbildend gewesen ist. Dieser Moderne sucht, seiner Erkenntniss folgend, das letzte Resultat einer den Jahrhunderten überwiesenen Arbeit: die entmaterialisierte Form, zu bilden, bevor sie noch materialisiert werden konnte, bevor überhaupt irgendwelche Form vorhanden ist. Der Geist ist bei ihm früher da als der Körper, mittels dessen jener sich doch allein manifestieren kann. Ihm entsteht die Abstraktion nicht im Denken über das konkrete Sein, sondern es bringt seine Abstraktion a priori ein seltsam bedeutungsschwangeres Konkretum hervor, fast wie der heilige Geist das Christuskind. Wie aber der heilige Geist aus dem Nichts einen Menschen nicht erschaffen konnte, sondern sich eines profanen Mutterleibes bedienen musste, so kann dieser Spiritualist zur Verkörperung seiner Idee auch nur gelangen, wenn er zum Nächstliegenden, zur nackten Notdurft des Tages greift. Van de Velde begab sich darum mit seinen hohen Forderungen notgedrungen ins Flachland der Gewerbe, wo heute allein fast auf Frucht und schnelle Ernte zu hoffen ist. Fasst man den so entstehenden Kontrast ins Auge, so hat man die Pole des Problems van de Velde: der Naturalismus des Bedürfnisses steht neben einer vollkommenen Abstraktion; Rationalismus und Mystik hart nebeneinander. Neben der Tendenz, die sich mit klammernden Organen an karge Wirklichkeiten, an die nächsten Zwecke heftet, steht eine andere, deren Ziel es ist „vom Zweck zu genesen". Das Resultat dieses naturalistisch gefesselten Strebens nach Klassizität ist eine besondere Form der Romantik. Im Instinkt ist van de Velde ein antiker Mensch; aus Notdurft ist er ein moderner Naturalist. Daraus ergiebt sich eine Diagonalrichtung. Er wird zum Romantiker malgré lui. Absichten, die grösser sind



TREPPENHAUS

als die Individualität, führen immer zur Romantik. Man darf bei diesem Wort hier nicht an poetische Sentimentalität denken, sondern mehr an eine gedankenschwere Romantik, wie sie sich im zweiten Teil des „Faust“ an den sehnsüchtig heraufbeschworenen klassischen Gestalten entzündet. Van de Velde möchte durchaus, wie die Alten, vom Objekt das Gesetz empfangen; aber in diesem Fall ist das Objekt des Architekten: eine entwickelte Kultur, vergeistigte Lebensformen der Allgemeinheit — noch gar nicht vorhanden. Darum tritt gemächlich das Subjekt in die Stelle des Objektes und wird statt seiner Gesetzgeber.

Bei solcher Anlage und im Milieu unserer Zeit hätte sich dieser Johann ohne Land sicher in Ideologie und Erfinderwillkür verirrt, wenn seine Abstraktion nicht in einem sehr starken Gegenwartsgefühl und Wirklichkeitsbewusstsein wurzelte. Seine Kunstidee erscheint wie ein Produkt der Kritik; Abscheu allein vor den Formlosigkeiten unseres Lebens scheint ihn zum Reorganisator gemacht zu haben. Je tiefer er die Unwürde unseres unfreien Daseins fühlte, desto radikaler formte er das Ideal; je klarer er die Kulturlosigkeit der Zeit erkannte, desto bewusster stellte er seine letzten Forderungen. In diesem gefährlichen Hin und Her nun von Wirklichkeitskritik und Kulturutopie erstarkte eine neue Kraft, die gemeinhin dort zu finden ist, wo Skepsis und Schwärmerei hart nebeneinander liegen und die von der Natur immer in dem Maasse verliehen wird, wie sie den nur auf höchste und tiefste Empfindungen gestimmten Naturen nötig ist: der geschmackbildende Esprit. Wie ohne diese Gabe Nietzsches Geist nicht zu Formulierungen gelangt wäre, so hätte auch van de Velde nicht das schier Unvereinbare in einer bis zum Kunststück subtilen Weise verknüpfen können. Das Primäre im Schaffen dieses Abstrakten ist die immaterielle, vergeistigte Form; sekundär erst wendet er sie auf ein Möbel, ein Metallgerät, ein Deckengesims an. Das Resultat würde aussehen wie „friss Vogel oder stirb!“ wenn der scharf argumentierende Geschmack nicht nach unten und oben geistvolle Kritik übte und nicht Form und Stoff zu einer geistreichen Konvention zwänge, worin sowohl das Bedürfnis wie die Idee ihr Recht finden. In dieser Weise versteht der kluge Künstler nicht nur die Dissonanz zu vermeiden, sondern das Heterogene auch so fein zu vereinigen, dass das Ergebnis oft wie etwas Organisches erscheint. Durch seinen Geschmack bringt



HERRENZIMMER
(DIE PLASTIK IST VON MAILLOL, DIE WANDBILDER VON M. DENIS)



SPEISEZIMMER

er eine elegante Geistigkeit und klar artikulierende Vornehmheit in seine abstrakten Naturalismen, durch seinen knappen Esprit lässt er ein revolutionäres Wollen wie graziöse Verwegenheit erscheinen, macht das Unsinnliche interessant und amüsant und nutzt die gefährliche Spannung synthetisch gebändigter, feindlicher Energien auf das Geistvollste aus, um Suggestionen zu erzeugen. Neben dem ursprünglichen Erfinder steht der raffinierte Arrangeur. Wäre das nicht der Fall, so könnte van Goghs Schicksal sich in diesem verwandten Talent wiederholt haben.

Die guten Dienste, die der Geschmack leistet, machen dessen oft etwas zu sorgfältig erscheinende Kultivierung erklärlich. Denn es geschieht, dass dieser Anarchist der künstlerischen That zuweilen wie ein Snob wirkt. Snobismus, Sachlichkeit und Abstraktion! Diese Verbindung ist die letzte, die modernste Form der Romantik. Einer Romantik, die krank ist vor Sehnsucht nach Klassik. Einerseits gehört der Belgier zu den intellektuellen Pathetikern der Zeit, zu Rodin, Ibsen, Wagner, van Gogh, Munch usw., andererseits berührt er sich mit den Moralisch-Sachlichen, den Ruskin und Morris; und endlich ist er verwandt mit der nervösen Artistengenialität der Beardsley, Whistler, Wilde oder Lautrec. Zugleich aber erscheint er als Persönlichkeit auch wieder einfach und intellektuell naiv; er ist gar nicht blasiert, sondern hat den Optimismus des Handelnden. In ihm ist Natur und zugleich auch Überkultur. Man kann an ihn denken in den parfümierten Salons, aber auch im Gebirge, wo die Kiefern ihre Wurzeln ins Gestein krallen. Darum erlebt man so seltsam differenzierte Sensationen in seinen Interieurs. Es ist Zukunft darin und auch geistvoll gedeutete Vergangenheit. Man denkt zugleich an das Elementarische, an die kausalen Kräftespiele der Natur, an Urweltliches und an die zierlich reife Geisteskultur des Barock, an die Formenlust der Gotik, an die präzise Vornehmheit des Empire. Diese Kunst träumt von Revolution und Umwertung aller Werte und geht *en escarpins* einher; sie ist germanisch in ihrer Leidenschaft für das ewig Bedeutende und französisch in ihrer akkuraten, reinlichkeitsfrohen

Repräsentationslust. Der kostbare Diamant einer ursprünglichen Weltidee wird hier in einer zierlichen modischen Fassung dargeboten.

Derartige Erscheinungen zeigen sich überall, wo zwei Kulturen hart aneinander stossen, wo der Weg der Geschichte jäh umbiegt. Unsere Epoche gleicht in Vielem den Jahren, als die abklingende Gotik vom ersten Renaissance-Empfinden verdrängt wurde. Im Übergang stand, wie heute, Urschöpferisches und nichtig Spielerisches, Unfertiges und Überfeinertes nebeneinander. Und in den van de Velde-, Morris-, Behrens- und Ruskinnaturen, in den Nietzschetemperamenten jener Tage war peinigend und drängend und immer verschieden subjektivistisch ausgelegt, die dunkle Witterung schon von Dem, was Raffael, Michelangelo, Julius II. und die Mediceer dann bringen sollten.



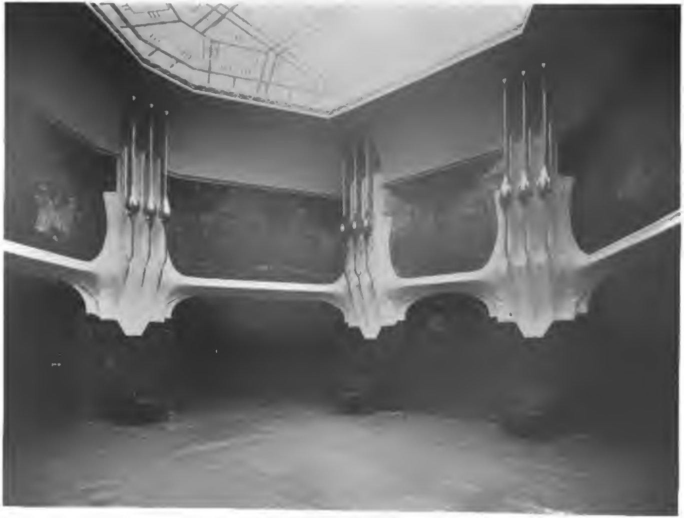
AUS EINEM SPEISEZIMMER

Ist es nicht seltsam, dass die Gedanken zu so ferner Geisterscheide zurückschweifen, wenn Möbel, Metallarbeiten, und Interieures besprochen werden sollen? Während ich die Feder niederlege, den Blick auf die Wirklichkeit des Lebens jenseits der Fensterscheiben, fühle ich peinlich die Abstraktion auch dieser Beurteilungsweise. Aber der Stoff bestimmt immer zur Hälfte die Form, die Eigenart des Geschilderten giebt dem Schilderer auch immer die Gedanken der Disposition und Ökonomie. Würde eine Untersuchungsmethode angewandt, die van de Veldes Arbeiten als Selbstzweck nimmt, so dürfte der Leser immer fragen: möchten Sie in diesen Zimmern wohnen? und er würde auf die ganze Kritik pfeifen, wenn nicht in jedem Fall ein glattes Ja zur Antwort gegeben würde. Darauf kommt es im wesentlichen eben nicht an, ob man in van de Veldes Räumen wohnen möchte. Ich freilich würde mich in den meisten dieser Interieurs, zwischen den reinlichen Formen, in den zur Haltung nötigenden Stimmungen sehr glücklich fühlen; aber es lassen sich überzeugte Bewunderer des Belgiers denken, die nicht um die Welt in einem Haus wohnen möchten, das dieser Eigenwillige erbaut hat. Wenn seine Räume auch in ihrer Art Muster moderner Lebensart und vornehmen Komforts genannt werden müssen, wenn sie auch bequem und praktisch sind für Den, der darin zu leben weiss, so macht dieser spiritualistische Essenzler doch in erster Linie seine Tische und Stühle, Stuckornamente und Tafelservice, um seiner universalen Stilidee Nahrung zu geben. Die einzelnen Gegenstände sind ihm Vorwand dazu. Die Stimmungen seiner Räume sind auch symbolisch zu nehmen: es ist Zukunftsatmosphäre darin. Wer es will, mag bei dieser paradoxen Konstatierung auflachen und ein behagliches „verrückt" ertönen lassen. Er gebe sich aber die Mühe zu sagen, auf welchem Gebiet diese scharf determinierte und doch universale Begabung ohne solche Widersprüche schaffen könnte, wo eine



WOHNZIMMER

Arbeitsgelegenheit für sie ist, die solche Kontraste von Gebrauchszweck und Idealwert ausschliesst. Selbst die monumentale Baukunst hat diesem dem Kompromis unzugänglichen Talent solche Aufgaben heute nicht zu bieten. In den Fällen, wo van de Velde sich der Monumentalarchitektur praktisch zugewandt hat, ist in einer ihm unnatürlichen Einfachheit und profanen Sachlichkeit entweder seine Eigenart nicht zu ihrem Recht gekommen, oder die Aufgabe ist ihm nur Vorwand gewesen. Die Museumshalle für Weimar, beispielsweise, die diesen Sommer in Dresden zu sehen war, ist nicht nur was sie sein will und sein soll, sondern sie ist daneben noch etwas von jedem Zweck Losgelöstes, etwas, das nur Bezug zu sich selbst hat. Dieser Saal ist weniger ein nach architektonischen Gesetzen gegliederter Raum als vielmehr die Hohlform einer ornamental stilisierten Riesenfrucht, ist eine vergrösserte plastische Einzelform. Van de Velde geht nie vom mathematisch konstruierten Raumgedanken aus, sondern stets von der tektonisch empfundenen, das Kausale symbolisierenden plastischen Ornamentform. Er schafft Formkeime, die dem Räumlichen wachsend entgegenschwellen und zu Ausgangspunkten neuartiger Raumbildungen einst werden können; aber er ist nicht Architekt in dem Sinne, dass er in grossen Massen denken und eine primitive Mauernmonumentalität schaffen könnte. Zweifellos vermöchte er so gut Warenhäuser oder Landhäuser, mit Berücksichtigung der nächsten Zwecke zu bauen, wie irgend ein moderner Baumeister; er selbst ist er aber nur, wenn er aus einer grübelnden Kausalpsychologie heraus die Teile bilden kann, in denen ein künftiges Raumganzes noch schlummert, wie die Keimkraft im Samenkorn. Durch diese Eigenschaft wird er zum Anreger von Architekten, aber nicht selbst zum Architekten; und darum giebt es in seinen Räumen gerade für Fachleute so viel



MUSEUMSHALLE FÜR WEIMAR
WANDBILDER VON L. VON HOFMANN

zu erinnern. In diesem Museumssaal lassen sich die starken Metallkörper nur halb verteidigen, die Verhältnisse von Wand und Paneel, von Stuckplastik und Raumgrösse sind nicht rein und das Ganze ist im gewissen Sinne nur Experiment. Aber in diesem merkwürdigen Produkt einer auf Stilbildung gerichteten Einbildungskraft ist Zukunft. An den unendlich differenzierten plastischen Schwellungen, an dem Formenreichtum der Stuckkörper entzündet sich die Phantasie; Dekorateure und Tektonen können von den ausdrucksvollen Linienführungen und Formverbindungen neue Entwürfe herleiten; dem Maler werden fruchtbare Gedanken über die Möglichkeiten einer modernen Monumentalmalerei kommen, vor diesem zur Hälfte missglückten Versuch eines Zusammenarbeitens van de Veldes mit Ludwig von Hofmann; und die Architekten finden in diesem Raum embryonisch gethan, was als Instinkt und Mahnung stets ihr praktischeres und erfolgreicheres Schaffen begleitet. Nein, Architekt ist van de Velde vielleicht nicht mehr als er Handwerker ist. Aber trotzdem: wäre ich Fürst, ich stellte ihm eine monumentale Aufgabe nach der andern. Alle würden sie dann kommen, die Akademiker und Sezessionisten, die Maler, Bildhauer, Baumeister, Handwerker, Literaten und Laien und alle würden einträchtig, im Diskant oder Bass, ihre Entrüstungslitaneien anstimmen. Alle aber würden auch gegen ihren Willen bereichert werden und in den Werkstätten der Höhnenden würde der Same dann aufgehen.

Man könnte diesen eintönigen Universalisten, alle seine Fähigkeiten zusammenfassend, einen genialen Ornamentiker nennen. Nur darf man dann nicht einen Augenblick vergessen, dass sich aus diesem Ornament Bauglieder haben machen lassen und ein Möbelstil, gewerbliche Details und Interieurs, Buchzeichnungen und monumentale Räume. Es liegt keimhaft eine Idee darin, ausdehnungsfähig wie das Leben und auch ein Irrtum, gefährlich wie die Willkür. Dieses Ornament ist eine Bagatelle absolut betrachtet; aber es stellt sich auch als eine Zelle dar, die zum Mikrokosmos werden kann. Es ist subjektivisch gefesselt und strebt doch zum Objektiven im höchsten Sinne. Der Unwissende sieht darin nichts als eine Handschrift; der Erkennende erblickt hinter den Linienzügen eine faustisch arbeitende Seele. Von diesem Ornament hat sich bereits eine grosse Kulturbewegung genährt und es ist nicht abzusehen, was daraus noch werden kann. Dass es nicht Willkür ist, sondern ein Gebilde der Notwendigkeit, beweisen die nicht durch Nachahmung entstandenen Beziehungen. Obrist ist der nächste Geistesverwandte van de Veldes; nur erlebt er ein noch härteres Schicksal als der Belgier, weil er, der abstrakte Erfinder und der Anreger des neuen Münchener Kunstgewerbes, von dessen Erfolgen vollständig ausgeschlossen worden ist.

Wenn van de Veldes Werke nicht bleiben sollten, so wird doch sein Name gewiss nicht verlöschen. Die Geschichte rechnet Geister wie ihn zu ihren lieben Kindern, weil solche Naturen den Samen der Idee in ihren gebärfreudigen Schoss versenken, damit sinnlich schönes Leben daraus werde. Was van de Velde geschaffen hat, war vorher nicht einmal vorstellbar und ist nun nicht wieder aus der Zeit fortzudenken. Während wir es zweifelnd oder zustimmend, aber immer debattierend betrachten, gewahren wir in uns selbst neue Eigenschaften und Fähigkeiten der Empfindung und lernen uns selbst von einer neuen Seite kennen. Darin liegt aber das Kriterium des Bedeutenden, Fortwirkenden. Mag man in van de Velde einen Erfinder sehen oder einen Künstler, einen Stilbildner oder Manieristen, einen Begeisterten oder Monomanen, einen Griechen oder Amerikaner, mag er an die Figur des Brand in Ibsens Tragödie erinnern, an einen Geistreichen der Salons, oder an alles dieses zugleich — das Eine steht fest: er wirkt neues Leben. Das heisst: er erfüllt die höchste Bestimmung aller Kunst.

FRANCESCO DA SANT' AGATA

VON

WILHELM BODE

Die Thätigkeit der Paduaner Bronzekünstler des Quattrocento, vor allem die des Riccio, reicht weit hinein in das Cinquecento, das in der Malerei des nahen Venedig schon fast mit seinem Beginn den neuen Stil heraufführt. Wie Riccio in seinen späteren Werken davon nicht unbeeinflusst blieb, so zeigen andere, wohl nur wenig jüngere Paduaner Meister die neue Kunst schon in ausgesprochenerer Weise, aber noch mit charakteristischen Eigenschaften des Quattrocentostils gemischt.

Der hervorragendste unter diesen Künstlern ist Francesco da Sant' Agata, den wir allein kennen dank einer gelegentlichen Erwähnung durch einen zeitgenössischen Schriftsteller, und dessen bezeichnetes, von jenem Zeitgenossen erwähntes Hauptwerk uns zufällig erhalten ist. Das von ihm gesicherte Werk ist die Buchsstatuette eines Herkules, am Sockel bezeichnet: OPVS. FRANCISCI. AVRIFICIS. P. Bernardino Scardenone beschreibt sie in seinem Buche „De antiquitate urbis Patavii" als „Herculeum buxeum Francisci argentarii Patavini" im Besitze des Marc' Antonio Massimo in Padua und als ein Wunderwerk würdig eines Polyklet und Phidias. Der Künstler, den er Francesco da Sant' Agata nennt (wohl nach dem Stadtviertel, in dem jener wohnte), habe dieses sein Meisterwerk, das angeblich auf hundert Dukaten geschätzt werde, im Jahre 1520 „per ocium, ut audio" geschnitzt. Dies ist alles, was wir über den Künstler wissen (der Versuch Dr. v. Fabriczys, ihn mit einem Francesco di Giuliano aus Verona zu identifizieren und der Veroneser Adelsfamilie Sant' Agata zuzuweisen, ist als misslungen anzusehen); und doch ist dies Wenige unschätzbar nicht nur für die Kenntnis eines der interessantesten Kleinmeister der Renaissance, sondern für das Verständnis der Kleinplastik dieser Zeit überhaupt.

Von besonderer Bedeutung ist der Umstand, dass von diesem Buchsherkules Bronzewiederholungen vorhanden sind; die eine im Ashmolean-Museum zu Oxford, die andere, geringere, im Louvre. Freilich stimmen diese Bronzen nicht genau mit der Buchsfigur überein. Dass die Formen einfacher und breiter behandelt sind, brachte schon die Verschiedenheit des Materials mit sich; aber auch der Kopf ist verschieden: er zeigt ältere Züge, einen breiten Vollbart und einen Blattkranz auf dem Haar, während wir in der Buchsstatuette einen eben zum Manne gereiften athletischen Jüngling mit krausem Haar und keimendem lockigen Vollbart erblicken. Die Buchsfigur kann also nicht einfach abgeformt sein zur Herstellung der Bronzen, sondern diese sind sehr



F. DA SANT' AGATE, APHRODITE

wahrscheinlich Ausgüsse eines Wachsmodells, das der Künstler als Vorbereitung für sein Schnitzwerk anfertigte. Gerade diese Verschiedenheit bei gleicher Vorzüglichkeit ist ein Beweis, dass Bronzen wie Buchs von derselben Hand und nicht nach einander kopiert sind.

Das Neue in dieser Figur ist die Absichtlichkeit, mit welcher der nackte Körper zur Schau gestellt ist, und die Freiheit, mit der dies geschieht. Der Künstler hat eine Aktion gewählt, welche die verschiedenen Körperteile in mannigfacher Weise in Bewegung setzt und dadurch pikante Gegensätze schafft; er giebt sie so, dass die Figur von allen Seiten vorteilhafte Ansichten bietet und doch als geschlossene Masse erscheint, und die volle Beherrschung der Formen in freiester Weise sich darin ausspricht. Die Antike hat der Künstler dadurch tiefer erfasst als die älteren Meister, ohne sich doch so stark an sie anzulehnen wie diese. Durch die bewusste Art, mit der er seine Absicht vorträgt und sein Können zeigt, das namentlich in der Buchsstatuette schon an Bravour grenzt, giebt er sich als echter Künstler der Hochrenaissance zu erkennen.

Ausser dem Herkules haben wir noch ein Beispiel, bei dem das Buchsoriginal neben der Bronzestatuette erhalten ist. Deutet schon diese Eigentümlichkeit, die wir bisher bei keinem zweiten italienischen Künstler nachweisen können, auf Francesco, so bekundet sich seine Urheberschaft auch durch die ganze Auffassung und zum Teil selbst durch die Behandlung. In dem Sebastian, dessen Ausführung in Buchs das Kaiser Friedrich-Museum besitzt, während die einzige mir bekannte Bronze sich in der Sammlung Pierpont Morgan befindet, ist freilich die Formensprache im Gegensatz zu der im Herkules fast schüchtern, die Körperbildung daher etwas leer, während sie im Herkules fast übertrieben reich und detailiert ist. Dies hat zunächst darin seinen Grund, dass in den beiden Figuren grundverschiedene Typen dargestellt sind: dort der


HERKULES — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM

körpergewaltige Athlet, bei dessen Bildung der Künstler durch das Vorbild antiker Statuen in der Art der farnesischen noch zur Steigerung angereizt wurde, hier ein schmächtiger Jüngling, der zugleich durch körperliche Pein mitgenommen ist. Den gleichen Meister verrät die Art, wie das Motiv benutzt und wohl auch gewählt ist, um den schönen Körper voll zur Geltung zu bringen, wie der Kontrapost schon gesucht und beobachtet, wie die Figur auf den Anblick von allen Seiten berechnet ist. Auch hier ist die Bronze, namentlich in der Haltung der Arme, nicht ganz übereinstimmend mit dem Buchs; letzterer ist auch wieder delikater in der Behandlung und stärker durchgebildet, dem Material entsprechend. Während im Holz die Löcher zur Aufnahme der Pfeile vorhanden sind, hat sie der Künstler bei der Ausführung in Bronze fortgelassen, ein Beweis, dass ihm das Motiv nur der Vorwand war, um einen schönen Körper in interessanter Weise darzustellen.

Wie das Gegenstück zu dieser männlichen Figur erscheint eine weibliche Bronze, die gleichfalls das Kaiser Friedrich-Museum besitzt. Hier ist schwer zu bestimmen, wer die Dargestellte sein soll, so deutlich das Motiv ist; ihr angstvoller Blick nach oben und die erhobenen Arme zeigen, dass sie eine Schutzflehende ist, etwa eine Daphne, von Apoll verfolgt. Das verwandte Motiv hat den Künstler auf eine ähnliche Haltung der Figur geführt wie beim Sebastian, die ihm wieder die erwünschte Gelegenheit bot, den Körper in voller Schönheit von allen Seiten reizvoll zu zeigen. Das ist ihm hier in ganz einziger Weise gelungen. Wie der volle jungfräuliche Leib, von einer Schönheit wie die Gestalten in Tizians Jugendwerken, dem Blick frei sich darbietet, wie die Verzweiflung in dem angstvollen Aufblick zum Ausdruck gebracht und dadurch zugleich jede absichtliche Schaustellung vermieden ist, wie die flehend erhobenen Arme den



BUCHS-HERKULES — LONDON, WALLACE-COLLECTION

Kopf einrahmen und einen leichten Schatten über einen Teil des Gesichts werfen: alles das ist mit einer Freiheit und einem Geschmack, mit einer Sicherheit und Breite wiedergegeben, dass sich kaum eine zweite Figur der Renaissance in edler, keuscher Nacktheit dieser an die Seite stellen lässt. Ein so volles Leben pulsiert in diesen Gliedern, dass eine gewisse Härte und Unbelebtheit in den Unterarmen und Fingern auffällt; sie ist dadurch verschuldet, dass diese Teile abgebrochen und ungeschickt wieder angesetzt und restauriert worden sind.

In sehr verwandter Weise löst Francesco ein anderes Motiv: ein nackter Jüngling, rasch ausschreitend, greift laut klagend mit der Rechten an den Hinterkopf und erhebt gleichzeitig den linken Arm. Ist er am Kopfe verwundet oder ist die Bewegung nur der starke Ausdruck der Verzweiflung? Diese meisterlich durchgebildete Figur kommt in verschiedenen trefflichen Exemplaren vor: in der Wallace Collection, im Louvre (Sammlung Thiers), im Museum zu Braunschweig. Letzteres hat auch eine Variante, worin der Jüngling nicht schreitend, sondern laufend dargestellt ist, und dementsprechend der ganze Körper mit grösster Sorgfalt nach der Bewegung umgearbeitet ist. Die Gestalt des schreitenden Jünglings hat der Künstler fast treu benutzt für einen Hornbläser, der in den hocherhobenen Händen ein Horn oder eine Flöte hält. Das Schwänzchen im Rücken und die spitzen Ohren zeigen, dass er einen Satyr darstellen wollte und sich an ein antikes Vorbild hielt. Auch von diesem Figürchen kommen verschiedene Exemplare vor, meist flüchtig und keines von der Feinheit der Durcharbeitung wie in den meisten anderen Kompositionen Francescos: im Louvre, im Museo Nazionale zu Florenz, im Kaiser Friedrich-Museum u. s. f. Im Florentiner Museum findet sich eine ähnliche schlanke Figur, die in ihrer Haltung fast als Aktstudie bezeichnet werden kann: stramm aufgerichtet hat der Jüngling den linken Arm auf den Kopf gelegt, den er zur Seite dreht. Eine andre aktartige Figur, voller und anmutiger als die letztgenannte, ist der Jüngling, der beide Arme über dem Haupt zusammengelegt hat; in besonders guten Exemplaren in der Wallace Collection und in der Thiers-Sammlung im Louvre. Eigentümlich ist, dass fast die gleiche Figur, wesentlich altertümlicher, aber wohl auch von einem Paduaner Meister vorkommt, von der zwei flüchtige Güsse im Museo Nazionale zu Florenz und im Kaiser Friedrich-Museum erhalten sind. Breit und derb ist sie weit weniger belebt als Francescos Figürchen; wir dürfen sie daher wohl kaum als ein Jugendwerk desselben ansehen, sondern die Übereinstimmung geht vermutlich darauf zurück, dass sich beide Künstler an ein und dasselbe antike Vorbild hielten.



KLAGENDER JÜNGLING

BRAUNSCHWEIG, HERZOGL. MUSEUM



BUCHS-HERKULES — LONDON, WALLACE-COLLECTION

Bei der Darstellung seiner jugendlichen Athletengestalten hat Francesco, im Streben, den Körper in gestreckter, eleganter Bewegung zu zeigen, auch den Schritt bis zur Darstellung eines Saltimbanque nicht gescheut. Die Figur eines nackten Jünglings, der auf seinen Händen steht, im Kaiser Friedrich-Museum, in der Wallace Collection u. s. f., scheint zwar nach der weichen Behandlung in allen mir bekannten Exemplaren nur in Wiederholungen des siebzehnten Jahrhunderts auf uns gekommen zu sein, die Art Francescos verrät sich aber auch darin.

Nur einmal hat sich der Künstler, soviel ich ihn bisher verfolgt habe, in einer Gruppe versucht: in dem Herkules, der Antäus erwürgt, im Besitz von Mme. Stern zu Paris. Sie ist sehr bezeichnend für den Künstler und von besonderem Interesse, da sie beweist, dass sein Talent für eine bewegte Gruppe nicht ausreichte. Die Darstellung hat etwas so Theatralisches, Geziertes, bis in die stutzerhafte Haltung der Hände und Finger des Antäus, dass sie fast komisch wirkt. So geschlossen die Gruppe gehalten ist, jede Figur ist doch für sich erdacht und entstanden; jede sollte in voller Grazie und Eleganz zur Geltung kommen, trotz dem Ringen auf Leben und Tod. Der Antäus ist fast genau die gleiche Figur wie der Laufende im Braunschweiger Museum, und der Herkules, obgleich sehr viel schlanker, erinnert in der Bewegung wie im Kopf stark an die Buchsfigur des Herkules mit der Keule in der Wallace Collection. Dass die beiden Gestalten hier so übertrieben schlank und wenig muskulös sind, mag zum Teil die Schuld des Ziseleurs sein, der durch seine Meissel und Feilen die Feinheiten des Modells stark beeinträchtigte; zum Teil liegt es aber wohl auch daran, dass wir hier wie in den ähnlichen überschlanken Einzelfiguren frühere Werke des Künstlers vor uns haben werden.

Francesco da Sant' Agata ist eine der interessantesten Gestalten unter den italienischen Renaissancebildnern, weil er ein bewusstes Formgefühl und ausgeprägten Schönheitssinn in solchem Masse besitzt, dass er im antiken Sinne auf die Bildung eines bestimmten Schönheitskanon der Figur ausgeht. Sein Ziel ist nicht mehr, wie das seiner Vorgänger und zum Teil noch seiner Zeitgenossen, den Körper vor allem naturwahr und charakteristisch mit allen Zufälligkeiten und Abnormitäten zu geben, sondern in harmonischer Bildung und in Stellungen, welche den Linienfluss und die Schönheit der Verhältnisse am besten zeigen und von allen Seiten ein interessantes, gefälliges Bild geben. Nicht mehr das Kind, der halbwachsene Jüngling oder der athletische Mann, welche die Frührenaissance bevorzugt, sondern der Mann in der ersten Blüte seiner Kraft und die Frau in ihrer reifen Schönheit sind das Ziel seiner Darstellungen. Nicht mehr antike Herkulesfiguren, sondern Apollo- und

Merkurstatuen sind es, die den Künstler begeistern, jedoch ohne dass er sich, wie ein Antico oder zum Teil selbst Bertoldo, dadurch irgend stärker beeinflussen lässt. Während ein Pollaiuolo und nach ihm die meisten Quattrocentisten gespreizte Stellung und ausladende Konturen lieben, sucht Francesco die geschlossene Masse und schlanke aufrechtstehende Figuren. Diese erscheinen regelmässig dadurch noch schlanker, dass der Künstler vermeidet, die Konturen des Körpers durch die Arme zu überschneiden und daher Motive wählt, bei denen seine Gestalten die Arme weit vom Leibe ab und meist hoch halten. Dadurch kommt der Körper in seinen schönen Umrissen wie im Detail voll und ungestört zur Geltung; gleichzeitig wird aber auch der Kopf durch die erhobenen Arme schön eingerahmt und so auch der Ausdruck besonders betont.



AUSRUHENDER JÜNGLING — LONDON, WALLACE-COLLECTION



CLAUDE MONET, VUE DE LONDRES (MIT GENEHMIGUNG VON DURAND-RUEL, PARIS)

ERINNERUNGEN AN DIE IMPRESSIONISTEN

VON

GEORGE MOORE

(FORTSETZUNG)

Wir standen auf, um sie zu begrüssen — Manet, Degas, Renoir, Pisarro, Monet und Sisley. Sie waren unsre Meister.

Eine Bretterwand, nur wenige Fuss höher als die Hüte der Männer, die an den üblichen Marmortischen sassen, schied die Glasfassade des Cafés von seinem Hauptraum. Zwei Tische in der rechten Ecke waren für Manet und Degas und ihren Bewundererkreis reserviert. Mit Freuden erinnere ich mich, wie ich mich danach sehnte, in diesen Kreis aufgenommen zu werden und mit Manet zu sprechen — mit Manet, den ich allmählich als die grosse neue Kraft in der Malerei erkannt hatte. Abend um Abend verstrich, und ich wagte nicht

Es trifft sich glücklich, dass zur selben Zeit, wo Moore hier den Versuch begann, dem Leser vielgenannte und leider oft schon prinzipienhaft erstarrte Namen menschlich näher zu bringen, eine wunderschöne Ausstellung französischer Kunst bei Paul Cassirer stattfand. Wer an den Werken der Faureschen Sammlung, die dort zu sehen waren, ein mehr als äusserliches Interesse nimmt, wird notwendig auch Moores Erinnerungen mit Teilnahme lesen; und wer sich von diesen Aufzeichnungen gern unterhalten lässt, wird an die Ausstellung mit doppeltem Vergnügen zurückdenken. Um den Reiz dieser Wechselwirkung länger zu erhalten, sind hier einige der Werke aus der Sammlung Faure, Bilder von Manet und Monet, reproduziert worden. Sie werden manchen Satz des geistvollen Engländers, der die oft gehörte Behauptung widerlegt, nur Deutsche konnten auf die Impressionisten „hineinfallen“, lebendig erläutern; und die fein gedachten Sätze wiederum werden über das unmittelbare Ziel hinauswirken — wie es alles Vortreffliche thut — und aufs Glücklichste als ein verspäteter Ausstellungsbericht gelten dürfen. (D. Red.)

ihn anzureden, und er redete mich nicht an, bis er eines Abends, — dreimal glücklicher Abend! — als ich in Gedanken an ihn dasass und so tat, als ob ich eifrig Korrekturbogen läse, mich fragte, ob die Unterhaltung im Café nicht meine Aufmerksamkeit ablenke. „Durchaus nicht," antwortete ich, „ich habe an Ihre Malerei gedacht."

Wie mir scheint, wurden wir sogleich befreundet. Er lud mich in sein Atelier in der Rue d'Amsterdam ein, wo seine grössten Werke gemalt wurden — alle die Werke, die Manet und nur Manet sind, der echte Manet, der Pariser Manet. Doch eh ich von seiner Malerei spreche, ist eine Beschreibung seiner Persönlichkeit für das Verständnis Manets von Bedeutung.

Man hat oft behauptet, die Persönlichkeit des Künstlers gehe uns nichts an. Wo es sich um schlechte Kunst handelt, ist das sicher richtig; denn schlechte Kunst offenbart keine Persönlichkeit, schlechte Kunst ist schlecht, weil sie anonym ist. Das Werk des grossen Künstlers ist er selbst, und da Manet einer der grössten Maler war, die je gelebt haben, so war seine Kunst ganz Manet. Man kann nicht an Manets Malerei denken, ohne an den Menschen zu denken.

Als ich Monet zum letzten Male sah, speisten wir zusammen im Café Royal; wir hatten von allerhand gesprochen, da plötzlich sagte Monet ganz unvermittelt, gleichsam im Traum: „Wie sehr glich doch Manet seinen Bildern!" Und ich antwortete entzückt, denn es ist stets anregend, sich über Manet zu unterhalten: „Ja, wie sehr! Das amüsante Gesicht mit der hellen Farbe, die klaren Augen, die schlicht, wahr und scharf sahen!" Und nachdem ich so viel gesagt hatte, wanderten meine Gedanken zu der Zeit zurück, da die Glastür des Cafés auf dem mit Sand bestreuten Boden knirschte und Manet hereintrat. Wiewohl er von Geburt und Erziehung völlig Pariser war, hatte er etwas in der Erscheinung und in seiner Sprechweise, das oft an einen Engländer gemahnte. Vielleicht war es seine Kleidung, sein gut geschnittener Anzug und seine Figur. Diese Figur! Die breiten Schultern, die sich wiegten, wenn er durchs Zimmer schritt, und die dünne Taille; Gesicht, Bart und Nase — soll ich sagen: satyrhaft? Nein, denn ich möchte die Vorstellung einer schönen Umrisslinie, die sich mit geistigem Ausdruck paart, erwecken. Aufrichtig in seinen Worten, eine aufrichtige Leidenschaft in seinen Überzeugungen, wahrhafte, schlichte Sätze, klar wie Brunnenwasser, manchmal ein wenig herb, manchmal bitter dahinfliessend, doch an der Quelle süss und licht.

Ich sollte Manets Mut hervorheben, denn ohne Mut kann es keine Kunst geben. Wir alle kennen die Redensart: ‚Mir ist zum Glück der Gedanke nie gekommen'; aber wer da meint, dass er nicht gerne jeden Gedanken zu Ende denken möchte, der ihm zufällig aufsteigt, dem würde ich von der Kunst abraten, wenn ich könnte. Manets Kunst ist die mutigste, die man je erlebt hat. Man blickt sich vergeblich nach Ausflüchten um, die wir bei allen andern Malern finden. Was er sah, das hat er ehrlich, geradezu unschuldig wiedergegeben; und was er nicht sah, darüber ging er hinweg. Nie im Leben hat er sich dabei aufgehalten, sich mit einer Zeichnung abzuquälen, die ihn nicht interessierte, weil möglicherweise jemand die Unterlassung bemerken könnte. Es gehörte zu seinem Genie, dass er unterliess, was ihn nicht interessierte.

Mir fällt ein junger Mann ein, von dem Manet etwas hielt und der häufig zu ihm ins Atelier kam. Eines Tages brachte er seine Schwester mit. Kein hässliches Mädchen, nicht besser und nicht schlechter als manche andre, ein bisschen alltäglich, sonst nichts. Manet war freundlich und liebenswürdig; er zeigte seine Bilder, war beredt, aber als sich der junge Mann am nächsten Tag einstellte und Manet fragte, wie ihm seine Schwester gefallen habe, sagte dieser, indem er den Arm ausstreckte (die Bewegung war ihm zur Gewohnheit geworden): „Das Mädchen, von dem ich's am allerwenigsten gedacht hätte, war Ihre Schwester." Der junge Mann protestierte: Manet habe seine Schwester unvorteilhaft gekleidet gesehn — sie trug ein dickes Wollkleid, denn es lag Schnee. Manet schüttelte den Kopf: „Ich brauche nicht zweimal zu sehn; ich pflege die Dinge zu beurteilen." So oder ganz ähnlich lauteten seine Worte.

Ich dächte, diese Anekdote wirft ein Licht auf Manets Malerei. Er sah rasch und scharf, und er gab, was er sah, ehrlich, geradezu unschuldig wieder. Gute Manieren verriet es vielleicht nicht, in solchen Ausdrücken zu einem Bruder von seiner Schwester zu sprechen, aber es handelt sich hier nicht um gute Manieren. Was sind Manieren anders als Konventionen, die zu einer gewissen Zeit bei einer gewissen Klasse herrschen? Leute mit guten Manieren denken nicht aufrichtig, ihr Geist ist voller Vorwände und Ausflüchte. Leute

mit guten Manieren haben beständig die Empfindung, dass sie zum Glück nicht so oder so denken, und wie ich schon sagte: wer da merkt, dass er nicht gerne jeden Gedanken, der ihm zufällig in den Sinn kommt, zu Ende denken möchte, der sollte die Kunst aufgeben. Alle Konventionen — politische, gesellschaftliche, religiöse und auch künstlerische — müssen in den Schmelztiegel geworfen werden. Wer ein Künstler sein will, muss alles einschmelzen; muss neue Formeln, neue Formen entdecken. Alle alten Werte müssen beiseite gefegt werden, der Künstler muss zu einer neuen Schätzung gelangen. Er soll sich von jedem Glauben, jedem Dogma, jeder Meinung frei halten. Indem er die Meinungen andrer annimmt, verliert er sein Talent; denn die Kunst ist ein persönliches Neudenken des Lebens von einem Ende zum andern, und aus diesem Grunde ist der Künstler stets exzentrisch. Er hat fast keine Ahnung von den herrschenden Sittengesetzen, er lacht über sie, wenn er an sie denkt, was allerdings selten vorkommt, und er schämt sich so wenig wie ein kleines Kind.

Dies sich nicht schämen erklärt vielleicht Manets Kunst besser als alles andre. Sie kennt keine Scham. Wenn man von ihm spricht, darf man sich nie scheuen, das immer wieder zu betonen. Manet stammte aus der sogenannten feinen Gesellschaft, er war ein reicher Mann, in Kleidung und Erscheinung ein Aristokrat; aber um Aristokrat in der Kunst zu sein, muss man die galante Gesellschaft meiden. Manet war um seiner Kunst willen genötigt, sich von seiner Klasse abzusondern; er war genötigt, seine Abende in dem Café „Nouvelle Athènes“ zu verbringen, und seine Freunde waren Künstler. So arm und elend sie auch waren, sie waren Künstler und als solche in Manets Atelier willkommen. Wie oft sind Künstler verlacht worden, weil sie langes Haar tragen, weil sie nicht wie Gesandtschaftsattachés sprechen! Aber wie äusserlich, wie oberflächlich ist diese Art Kritik! Denn es liegt im Wesen der Kunst, sich abzusondern, alle Konventionen zu verwerfen, keine Scham zu kennen als die: sich zu schämen. Der Preis, den man für Schamlosigkeit, Wahrheit, Aufrichtigkeit, Persönlichkeit zu zahlen hat, ist öffentliche Missachtung.

Während der Jahre, die ich Manet kannte, hat er kein einziges Bild verkauft. Einige Jahre vorher hatte Durand-Ruel Manetsche Bilder im Werte von fünfzigtausend Frank gekauft, aber da er sie nicht loswerden konnte, kaufte er keine mehr. Man wundert sich, warum er in einer Stadt wie Paris keine Unterstützung fand. Unterstützung heisst Geld, und Leute mit Geld wissen die Schamlosigkeit in der Kunst nicht zu würdigen. In vieler Beziehung gleicht Paris mehr der übrigen Welt, als wir denken, und der wohlhabende Mann in Paris bewundert wie der wohlhabende Mann in London Bilder, je nachdem sie andern Bildern ähneln. Diejenigen, die Bilder lieben, weil diese sich von andern unterscheiden, sind dünn gesät.

Nach Manets Tode machten seine Freunde ein bisschen Lärm, es fand eine Auktion statt, dann sanken die Preise wieder, sanken fast auf nichts herab, und die Welt schien Manet nie anerkennen zu wollen. Es gab eine Zeit, fünfzehn oder sechzehn Jahre sind es her, da konnte man Manetsche Bilder für vierhundert, sechshundert, achthundert, tausend Mark das Stück kaufen. Ich erinnere mich einer Unterhaltung mit Albert Wolff ein paar Jahre nach Manets Tod — es war in dem berühmten Cafe Tortoni, das jetzt eingegangen ist. „Wie kommt es,“ fragte ich, „dass Degas und Whistler und Monet ihre Erbschaft angetreten haben, während von einer Anerkennung Manets nichts zu merken ist?“ Wolff war der Kunstkritiker des Figaro und verstand sich auf die Malerei wie kein Zweiter. „Geben Sie die Hoffnung auf,“ antwortete er, „nie wird die Zeit kommen, wo sich die Menschen etwas aus Manets Bildern machen.“ Ich kann mich entsinnen, dass dieser Ausspruch ein Gefühl der Niedergeschlagenheit bei mir hervorrief, und wie ich mir auf dem Heimweg die Frage vorlegte, ob es der schönsten Malerei, die die Welt je erlebt, bestimmt sei, die unbeliebteste zu bleiben. Das war vor fünfzehn Jahren. Wir warten ungeduldig auf den Triumph dessen, was wir lieben . . .

Man hat mich neulich einmal gefragt, ob ich dem „Lautenspieler“ oder dem Porträt der Mademoiselle Gonzales den Vorzug geben würde. Meine Antwort lautete: „Ich fürchte, wenn man sich für das Eine entscheidet, bedauert man, das Andre nicht gewählt zu haben.“ Der Lautenspieler ist ein spanischer Manet, das Bild ist entstanden, nachdem Manet Goya gesehen hatte; aber es ist so unverkennbar ein Manet wie das Porträt der Mademoiselle Gonzales. Für jeden, der Manets Werk kennt, besitzt es alle Eigenschaften, die wir mit Manet in Verbindung bringen: das scharf und schnell sehende Auge tritt auf dem einen Bild ebenso wie auf dem andern zutage. Manet sah die Natur rasch und in vollen Umrissen, und ehe er zu malen begann, sassen und standen alle diese

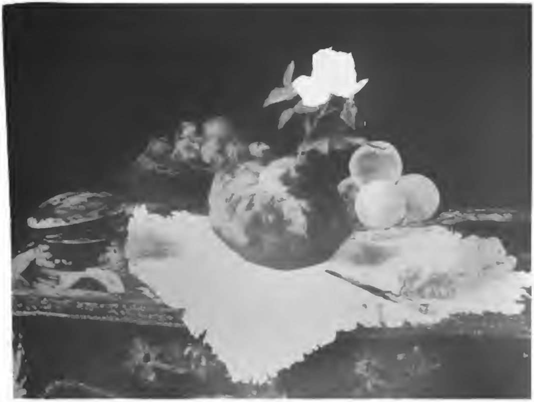


EDOUARD MANET, LE BON BOCK (MIT GENEHMIGUNG VON DURAND RUEL, PARIS)



CLAUDE MONET, EFFET DE NEIGE

(MIT GENEHMIGUNG VON DURAND-RUEL, PARIS)



EDOUARD MANET, LA BRIOCHE

Leute vor seinem geistigen Auge, wie sie auf der Leinwand dargestellt sind. Die Malerei kennt so wenig Scham wie Whitman; Manet ist eine Art koloristischer Whitman. Man sehe sich den Fuss des Fräuleins an; er ist ohne Furcht, jemand zu beleidigen, und ohne das Verlangen, irgendwem zu gefallen, wiedergegeben. War das nicht Whitmans Fall? Der runde, weisse Arm Mademoiselle Gonzales' ist noch kühner wiedergegeben, denn ihm fehlt jeder sexuelle Reiz, und das Bild wird wohl gerade aus diesem Grunde Vielen gewöhnlich scheinen. Auf dem spanischen Bild ist Manet ein wenig vermummt, so wenig, dass man zaudert es einzuräumen; aber man soll niemals zaudern, etwas zu sagen. Hier ist er Manet und Goya, während das Porträt Manet und nur Manet ist.

Dies Porträt ist ein Glaubensartikel. Er heisst: „Kenne keine Scham als die: dich zu schämen." Nie hat Manet mit weniger Scham gemalt. Es gibt Manets, die ich lieber habe, aber das Porträt von Mademoiselle Gonzales ist das, was England braucht. In England hat jedermann Angst zu beichten. Versteht es sich nicht von selbst, dass wer so malt ohne Scham beichtet? Und wer dies Gemälde bewundert, ist schon halb frei; die Fesseln sind gebrochen und werden alsbald abfallen. Vielleicht wird dieses Bild mithelfen, die Krise heraufzuführen, nach der wir uns sehnen; die geistige Krise, dass die Menschen wieder ihr Leben für sich selbst ausdenken und nackt und ohne Scham zur Natur zurückkehren.

(FORTSETZUNG FOLGT)

PORTRÄTSTUDIEN VON LIEBERMANN

Unsere wenigen modern denkenden Galerieleiter begnügen sich in der Regel damit, gute Bilder lebender Künstler anzukaufen. Müssen sich in ihrer Beamtenstellung meistens damit begnügen. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, dem unsere Zeit schon so viele Anregungen und Erziehungsresultate verdankt, weiss sein freieres Bestimmungsrecht besser zu nutzen. Er ist den modernen Künstlern nicht nur ein geschätzter Käufer, sondern auch ein Vermittler wichtiger Aufträge. Neben der Idee, seine Kunsthalle zu einer Stätte edelster Heimatskunst zu machen und spezifisch hamburgische Dinge von guten Malern darstellen zu lassen, öffnet er wieder Schritt vor Schritt der arg darniederliegenden Bildniskunst alte Gebiete. Die Art, wie er seine Pläne durchsetzt, scheint selbstverständlich; doch ist ja gerade das Selbstverständliche bei uns das Seltene. Lichtwark hat dafür gesorgt, dass sich Mitglieder der regierenden Körperschaften Hamburgs für die öffentliche Sammlung porträtieren lassen, und die besten unter den lebenden Künstlern sind wiederholt von ihm eingeladen worden, um Porträts bedeutender Männer und Frauen Hamburgs zu malen. In seiner sich immer besser arrondierenden Sammlung sind, unter anderen, mit solchen Porträtbildern vertreten: Kalckreuth, Slevogt, Trübner und Herkomer. Neuerdings ist nun auch Liebermann gewonnen worden, das Gruppenbild eines Schulkuratoriums für die Kunsthalle zu malen.

Dass solche Aufgaben nach mancher Richtung fruchtbar zu wirken vermögen, lehrt ein Gang durch die Hamburger Kunsthalle; dass sie aber in unserer Zeit einer immer etwas fahrigen und disziplinlosen Landschaftskunst auf grosse Schwierigkeiten stossen, lehrt ein Blick auf die nur zum Teil geglückten Arbeiten Kalckreuths, Trübners und Slevogts ebenfalls. Woran die Holländer sich erzogen haben, was Courbet noch mit magistraler Sicherheit zu bewältigen wusste, das erscheint den Heutigen als etwas nahezu Unlösbares, weil jede organisch gewordene Tradition — selbst die kleinbürgerliche der Waldmüller, Oldach und Krüger — dem Bewusstsein verloren gegangen ist. Es bleibt dem Modernen nur Frankreich mit seinen spärlichen und das alte Holland mit seinen reichen Beispielen der Gruppenmalerei. Wem im Alter die Staalmeesters gelingen sollen, der muss schon in der Jugend eine Anatomie gekonnt haben. Denn die Schwierigkeiten, eine Anzahl von Personen ähnlich und unbefangen, natürlich und monumental, wahr und malerisch dekorativ auf engem Raum zu vereinigen, sind ungeheuer. Das Stoffliche erhebt so weitgehende Forderungen, dass ihm gegenüber nur ein Meister Herr der Form bleibt. Wer das Einzelporträt schon vollkommen beherrscht, ist noch längst nicht berufen, Gruppenbilder zu malen.

Liebermann scheint diese Schwierigkeiten, worüber noch ein Langes und Breites zu sagen wäre, stark empfunden zu haben. Denn, wie man hört, hat er nur zögernd die gefährliche Aufgabe, neun



MAX LIEBERMANN, ÖLSTUDIE



MAX LIEBERMANN, STUDIE (ZEICHNUNG)

Personen nebeneinander darzustellen, übernommen. Das Bild ist noch unvollendet und der öffentlichen Kritik darum nur bedingt zugänglich. Es wird nach der Vollendung hier reproduziert werden und dann sicher zu lehrreichen Untersuchungen Anlass geben. In seinem jetzigen Zustand ist bereits Schönes und Meisterliches im Einzelnen darin, während das Ganze noch nicht den Eindruck des Beherrschten macht. Viel Gutes muss man von den Studien sagen, wovon hier einige abgebildet worden sind. Der ganze Liebermann ist darin. Es zeigt sich wieder, dass dieser Künstler viel spiritueller ist als gemeinhin angenommen wird. Er beschäftigt sich mit seinen Modellen ebensoviel denkend als anschauend. Der eigentliche Akt des Malens geht zwar mit nervöser, entflammierter Eile vor sich; aber zwischen den verschiedenen Studien nach denselben Köpfen liegen viele ungemalte Gedanken. Gedanken über empfangene Eindrücke. Liebermann scheint was er gemacht hat, zu kontrollieren, auch wenn er es nicht vor Augen hat; beim Zubettgehen noch, und im ersten Gedanken schon wieder beim Aufstehen. Nur so lässt sich der Fortschritt im Erfassen des sinnlich Psychologischen von einer Studie zur andern erklären. Und dann verraten diese Ölstudien auch die Stärke der Liebermannschen Methode, des persönlichen Stils. Er macht alles mit derselben Valeurskala, mit derselben Handschrift, mit denselben



MAX LIEBERMANN, ÖLSTUDIE



MAX LIEBERMANN, BILDNIS, ZEICHNUNG

Farbenklängen. Er saugt das Leben förmlich in seine Methode hinein. Nur kommt diese eben von lebendigster Wirklichkeitsanschauung her. Er giebt nur eine persönliche Hieroglyphe; aber darin decouvriert sich die objektive Natur. Dieser Unterthan einer Idee — die charakteristisches Leben heisst — ist, kraft seiner Ideenstärke, vor allem Zeichner. Seine Ölstudien sind zum Teil meisterhaft; aber die Zeichnungen haben in ihrer knappen Charakteristik und sicheren technischen Beherrschung noch grössere Freiheit. Auch als Maler ist er vor allem Valeurkünstler, eine Schwarz-Weissnatur. Darum lassen seine Bilder sich besser reproduzieren als die der meisten Impressionisten. Das Übergewicht des Zeichners kommt in der Reproduktion darum auch nicht hinreichend zum Ausdruck. Vor den Originalblättern nur spürt man, dass Liebermanns Kunst „weg zu lassen" grösser ist als die zu vervielfältigen.

Über das fertige Werk wird noch manches zu sprechen sein; denn es steht heute schon fest, dass es zu den Leistungen der neuen deutschen Malerei gehören wird, mit denen die Lebenden moderne Kunstprinzipien exemplifizieren. S.



FR. VON UHDE, HUNDEFÜTTERUNG

AUS DER III. AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES

VON

W. VON SCHOLZ

Der farbige Karton zu Hodlers grossem „Rückzug von Marignano" hat zweifellos auf keiner Ausstellung so gut, so entsprechend gehangen wie in Weimar. Selbst der Platz des Originals im züricher Landesmuseum ist wegen seiner hohen Lage weniger günstig. Hier war beides vereint; die Möglichkeit, dem Bilde in Höhengleichheit gegenüberzutreten, es mit dem Blick von der Mitte aus zu umfassen und doch den richtigen Eindruck seiner dekorativen Bedeutung als Krönung eines grossen Raumes zu gewinnen. Es hing im Treppenhause des Museums, vor dem Goethestandbild, das Bettinas Phantasie ersann, gegenüber der oberen Galerie, von der aus man Mittelstück und Seitenbilder — über die Tiefe des Treppenhauses hinweg, die das Ganze architektonisch kräftig emporhob — in Augenhöhe vor sich hatte.

Die Werke, gleichviel welcher Kunst, die Menschheitsbesitz werden, scheinen ganz ausschliesslich Schöpfungen der starken Formbewältiger zu sein, die, in übertragenem Sinne, monumentale Prägungen für irgendwelche Äusserungen des Lebens finden. Es ist das Zeichen des grossen Künstlers, dessen Werke dauern werden, dass er Leben und Bewegung erstarren lassen kann, dass er, wie der



WALTER LEISTIKOW, ABEND

Tod, im letzten, für alle Überlebenden zusammenfassenden Sinne, lebendig macht; dass er die fliehende Erscheinung in jene Formruhe zu bannen vermag, die allein, mit der ganzen Zeugungskraft des Gegensatzes, immer wieder den Eindruck bewegten Seins und rhythmisches Mitschwingen des Gefühls hervorruft. Mir ist diese kunstschöpferische Medusenbegabung bei kaum einem zeitgenössischen Bildner so unmittelbar gegenübergetreten wie bei Ferdinand Hodler; und zwar bei dem Teil seines Werkes, der etwa durch die beiden Kämpferpaare in Basel, das Einzugsbild im Künstlergütli in Zürich bezeichnet und durch den „Rückzug von Marignano" gekrönt wird. Die mit unfruchtbarem allegorischen Denken — das Bildender Kunst nicht weniger fremd ist als etwa die Anekdote — belastete andere Gruppe Hodlerscher Werke, deren z. B. jetzt in der münchener Secession einige ausgestellt sind, weist freilich dieselbe Monumentalität auf; aber der reine Genuss von Form und Farbe wird durch den sich aufdrängenden Gedanken gestört. Es fehlt diesen Bildern die enge Umschränkung der Aufgabe, worin allein das Meisterwerk möglich ist; sie enthalten willkürlich Elemente. Die Eingrenzung, die Hodlers beste Kraft ans Licht zwingt, ist der eidgenössische, vaterländische Auftrag; indem der Maler sich ihm fügt, wird er frei und gross. Die Eidgenossenschaft sollte Hodler keinen Tag unbeschäftigt lassen! Bilder wie der „Rückzug" werden ein dauernder Besitz des Landes sein. Der bildnerische Kontrapunkt: die Parallele zwischen der stofflich gegebenen Bewegung und den sie abstrakt ausdrückenden, sozusagen: geometrischen, Bewegungsmomenten in der Raumgliederung, ist in Hodlers Dreibilderwerk deutlich erkennbar. Der schwere Zug der Truppe (die Linien der Speere und die leiseren, eindringlicheren der getragenen Verwundeten) ist für das Bild gehemmt und zurückgehalten, vor allem durch den umgewandten Krieger mit der Axt und den Lanzenträger mit dem blutenden Kopf, ganz rechts (die den Blick immer wieder festhaltende Senkrechte der Lanze und des Zwischenraums), und in ein lastendes Gleichgewicht, ein Beharren, verwandelt. Ich will nicht davon sprechen, was in diesem Rückzug an menschlischer Wucht, geradezu an Sieg, liegt. Die wundervoll gemeisselten



E. HEGENBARTH, RINDER



IGNATIUS TASCHNER, PARSIVAL

Körper dieser Krieger — sie werden Helden durch die verhaltene Kraft, die Hodler in den Leibern auszudrücken vermocht hat — erinnern an Michelangelo. Etwa an die „badenden Soldaten".

Von den anderen Meistern, die ein ähnliches Interesse wie Hodler beanspruchen können, ist kaum einer mit einem Bilde erster Ordnung in dieser Ausstellung vertreten. Zum mindesten fügen die ausgestellten Stücke, soweit sie überhaupt neu sind, dem Bilde der Künstler keine neuen Züge hinzu. Die beiden Landschaften von Leistikow, „Fleischerladen" und „Seilerbahn" von Liebermann, Uhdes „Hundefütterung" (mit einem feinen Porträtköpfchen), die Tafeln von Trübner, Corinth, Stuck, Zügel sind uns in ihren Werten bekannt, geben den Sälen, in denen sie hängen, künstlerischen Rückhalt, fordern aber zu keiner Charakteristik heraus, die nur oft Gesagtes wiederholen könnte. Nur Ludwig von Hofmann muss ich ausnehmen; wegen seiner ganz wundervollen „badenden Jungen". Der Vandalismus, der ästhetisch bedenklich irrte, als er gerade in dieses Bild hineinschnitt, hat kürzlich viel von sich reden machen. Ich glaube, dass man Hofmann oft zu einseitig als dekorativen Koloristen gesehen hat; glaube, dass er ein ebenso ausgezeichneter Gestalter und Bewegungsmaler ist. Eine Sammelaustellung seiner Arbeiten, die hier vor etwa zwei Jahren veranstaltet wurde, konnte darüber belehren. Und die „badenden Jungen", in ihrer strengen pyramidalen Komposition, ruhig bewegte, auf klaren Ausdruck gebrachte Körper, ohne alle Farbenphantastik in einem weichen Plainair gemalt, wie es die feuchte, lichterfüllte Luft über mattbesonntem Wasser bedingt, zeigen auch das zusammengefasste Können des feinen, vornehmen Meisters; sie geben die Gewissheit, dass die Kunst Hofmanns keineswegs — wie vielleicht mancher Beschauer vor den phantastisch-dekorativen Landschaften des Künstlers einst befürchten mochte — in sich entwickelungslos ist. Sie bleibt nicht auf Stufen und bei Teilaufgaben stehen.

Sehr erfreulich sind eine Reihe von Porträts. So vor allem Hans Oldes vortreffliches Bildnis eines Fräuleins v. Sch. Dadurch, dass die Dame schreitend gegeben ist — das Ganze ist ein Strassen-



WILHELM LAAGE, SPÄTSOMMERTAG



GRAF KALCKREUTH, SELBSTPORTRÄT



HANS OLDE PORTRÄT

bild, mit zwei schwatzenden Marktfrauen im Hintergrunde —, ist die schwere Gestalt ohne jede Pose gut und lebhaft bewegt. Weiter das besonders koloristisch interessante Porträt der Frau M. H. von Dora Hitz, des Grafen Kalckreuth Selbstporträt, Pankoks kräftiges Selbstbildnis von 1898 (mit einem unschön bewegten linken Arm), Spiros „Damenbildnis", Weisgerbers „Ludwig Scharf", die beiden stilisiert dekorativen, in der liebevollen Detailbehandlung altdeutsche Art nachahmenden Damenbildnisse Zwintschers, das sehr frische, klare und trotz einer gewissen Nüchternheit der Auffassung und der Farbe lebensvolle Kinderporträt von E. R. Weiss (dessen andere Arbeiten dieselben Vorzüge haben, aber zum Teil in Stoff und Anordnung wie vergrösserter Buchschmuck wirken).

Vielleicht weicht schon diese Aufzählung von Porträts von der Linie ab, die dieser kurze Bericht innehalten sollte und wollte: nämlich nur von ganz wenigen Werken zu sprechen, die selbst stark zu dem Verfasser gesprochen haben. Die Kritik erscheint mir als die einzig ehrliche, einzig wertvolle: die keine Eindrücke konstruiert, sondern nur die empfangenen weitergiebt; die nur urteilt über Werke, vor denen sie warm geworden ist; die vor der Gefahr, etwas Wichtiges, das ihr innerlich fremd bleibt, mit anscheinender Ungerechtigkeit zu übergehen, nicht zurückschreckt. Goethe sagt einmal: vor jedem Kunstwerke werden wir ungerecht gegen alle anderen. Sicherlich löscht die Gegenwart eines Bildes, wie des Hodlerschen Rückzuges, viele Gemälde, die in derselben Ausstellung hängen und für sich allein erfreulich wären, einfach aus. Und indem ihre Zahl bestehen bleibt, erscheint die Ausstellung im Ganzen durch die Menge des jetzt Wirkungslosen gering.

Volle Hoffnungen scheinen mir die Bilder zweier junger Künstler, die zu Weimar in näherer Beziehung stehen, zu erwecken: Carl Lambrechts „Birken im Schnee" und Max Beckmanns „Junge Männer am Meer". Beckmann hat vielleicht ein wenig zu früh — unter Marées' stark sichtbarer Führung — zu gross vereinfachende Strenge, zu ausgeprägtes Stilgefühl gefunden. Schon im Anfange der Bahn auf das höchste Ziel der Kunst — dessen innigste Schönheit allein die überwundenen

Irrtümer langen Ringens erzeugen — aufmerksam werden, bedeutet zweifellos eine Gefahr. Der leidenschaftliche hochgespannte Wille des Künstlers, der in dem Bilde deutlich ausgesprochen ist, wird diese Gefahr — Form ohne Leben — wohl sicher überwinden.

In der graphischen Abteilung scheint mir Marcus Behmers farbige Zeichnung „Die Versuchung des heiligen Antonius“ den Preis zu verdienen. Es ist ein Blatt voll feinen Humors, von liebevollem Eingehen aufs Einzelnste und von jener dekorativen Nahwirkung in Farbe und Linie, wie sie etwa die Seiten gezierter mittelalterlicher Handschriften haben; jener Nahwirkung die nicht einheitlich und auf einmal entsteht, sondern aus den Einzeleindrücken des das Detail durchwandernden Blickes zusammengesetzt ist, die, wie bei der Seite des Buches, durch das Lesen des Blattes gewonnen wird. Gustav Bechlers frische Originalholzschnitte (Berglandschaften), die kräftigen Radierungen von Struck und die von Stumpf seien erwähnt.

In der plastischen Abteilung sind u. a. Gaul, Habich, Hahn, Klinger, Taschner, Tuaillon vertreten. Aber der Gesamteindruck der ausgestellten Plastik ist trotz der Werke dieser Künstler beengend und leblos — wie auf fast allen Ausstellungen. Die Zeit ist der Bildhauerkunst feindlich. Die Aufgaben, die sie ihr stellt, vermögen die Kunst nicht zu wecken, zu spornen; sie schrecken eher ab. Und die Bildhauerkunst, die nicht von der Allgemeinheit ihre grossen Aufgaben erhält, nicht mit den gewaltigen Menschheitsproblemen ringen muss, die aus der Öffentlichkeit der bewegten Zeit sich in die Enge des Privatlebens, des zufälligen Auftrags, oder des kleinen Einfalls zurückziehen muss, verkümmert unrettbar an dem Gegensatz, der dann zwischen ihrer für das Grosse geschaffenen Formensprache und der Nichtigkeit, die auszudrücken ihr nur geboten wird, unüberbrückbar klafft. Sie ist hierin dem Drama verwandt.



WILHELM TRÜBNER, ADAM UND EVA



CHRONIK

Die beiden deutschen Bundesfürsten, die in löblicher Weise versuchen, die Reizlosigkeit ihres politischen Daseins mit einem angewandten Kunstliberalismus zu würzen, haben mit ihren Gründungen wenig Glück. Das frohgemut Begonnene endet immer mit Ach und Krach, weil die fürstlichen Mäcenate ihren Unternehmungen innerlich fern stehen. In Dingen der Kunst genügt nicht guter Wille. Ein Fürst, der die Urteile nicht aus sich selbst schöpfen kann, wird leicht fehl greifen und Die, die sich ihm optimistisch anvertraut haben, zu Schaden bringen.

Die Vorgänge, die in Weimar zum Rücktritt des Museumsdirektors Graf Kessler geführt haben, liefern den Beweis. Man stellt sich die Art des Konfliktes falsch vor, wenn man meint, eine unbesonnene Ultramodernität Kesslers hätte einen „tiefen Unwillen im Volke" erzeugt, und dieser wäre bei Gelegenheit einer Ausstellung von Werken Rodins elementar zum Ausdruck gekommen. Wäre es so, dann sässen doch die Professoren in Jena, die Rodin so hoch geehrt haben, längst nicht mehr auf ihren Stühlen. Freilich ist auch in Weimar eine Partei vorhanden, die vor den prachtvollen Zeichnungen Rodins von Schweinerei zu sprechen den kläglichen Mut hat. Aber die giebt es in jeder Stadt. Sie wäre über das Geschrei nicht hinausgekommen, wenn sie nicht geschickt zur Waffe einer Hofpartei gemacht worden wäre. Diese hat, in Abwesenheit des Grossherzogs, die Behauptung aufgestellt, er hätte den Museumsdirektor zur Annahme der Rodinschen Werke nicht ermächtigt. Dabei hat ein Kammerherr so lange eine für Kessler äusserst schädliche Gedächtnisschwäche bewiesen, bis ihm die Erinnerung durch einen von ihm selbst geschriebenen Brief aufgefrischt wurde. Als Kessler weder formell noch sachlich ins Unrecht zu setzen war, ist dem Grossherzog ein Bericht gemacht worden, den für falsch zu halten die Achtung vor dem Fürsten gebietet, weil dieser mysteriöse Bericht zur Folge hatte, dass die Konstatierungen des Museumsleiters und jeder Empfang glatt abgelehnt wurden. Kessler hat in den vier Jahren seiner verantwortungsvollen Thätigkeit kein Gehalt empfangen, ja, es scheint sogar, dass er bedeutende persönliche Opfer gebracht hat. Trotzdem hat man ihn ohne Dank gehen lassen; ohne Orden, der doch sonst für jeden höheren Lakaien sogar bereit liegt. Und die Hofklique triumphiert hinter dem Abgehenden her und nennt den Erfolg ihrer persönlichen Interessen einen Erfolg der künstlerischen Sittlichkeit.

Diese Vorgänge haben die Interessen des deutschen

Kunstlebens empfindlich berührt, und so wird es zur Pflicht, hier nochmals darauf hinzuweisen. Eine umfangreiche Thätigkeit, wie Kessler sie in Weimar geübt hat, mit so wichtigen Folgen nach vielen Seiten durfte der Grossherzog nicht zulassen, wenn er nicht entschlossen war, seinen Museumsdirektor zu unterstützen. Denn mit der Person des Organisators lässt er zur Hälfte auch die Sache fallen.

Vielleicht finden sich im Grossherzogtum ein paar aufrechte Landtagsabgeordnete, die vor dem Lande Rechenschaft fordern, warum umständlich ein die Interessen der Bevölkerung berührendes Unternehmen begonnen worden ist, wenn es ohne sichtbaren Grund wieder aufgegeben werden soll. Ein halbes Aufgeben liegt schon in der Berufung des Direktors Kötschau. Weitere Folgen werden sich bald zeigen.

*

Die Meldung, wonach Senat und Bürgerschaft Hamburgs bereits fest beschlossen haben, die abgebrannte Grosse Michaeliskirche genau in der alten Form wieder aufzubauen, ist nicht zutreffend; die über Hamburg hinaus interessierende Frage was geschehen soll, wird vielmehr noch in einer Kommission beraten. Dennoch steht zu befürchten, dass dem Wunsche Folge geleistet wird, dem der Kaiser in seinem Beileidstelegramme Ausdruck gab. Genau wie auf dem Markusplatz in Venedig wird man sich wohl an ein aussichtsloses Unternehmen wagen. Herr Faulwasser hat an dieser Stelle mit der Sachlichkeit des Fachmanns angedeutet, worin praktisch die Schwierigkeiten einer Restauration bestehen. Neben seinen gewichtigen Gründen, lassen sich auch moralische Bedenken geltend machen. Die Wiederherstellung wäre eine Lüge und Pietätlosigkeit. Wer das herrliche alte Bauwerk am meisten liebte, muss sich am heftigsten dagegen sträuben. Es fällt einem Kants Bemerkung ein, wonach das Entzücken am Nachtigallensang sofort erlischt, wenn man erfährt, dass die Töne mittels einer Vogelpfeife hervorgebracht werden. Vor historischen Bauwerken wird nicht nur der mathematisch messbare Wohlklang der Form genossen, sondern vor allem auch die historische Stimmung. Wenn es wirklich gelingen sollte, das Alte Form für Form herzustellen, so wäre es doch nicht dasselbe. Es würde kommenden Geschlechtern mit dem architektonischen Symbol ergehen wie den drei Söhnen mit den unechten Ringen, die Vaterschwachheit statt des echten hatte anfertigen lassen und die geheime Kraft nun nicht offenbaren wollten.

Auf eine Rekonstruktion des Turmes sollte man auf jeden Fall verzichten. Derartiger Wahrzeichen eines bürgerlich religiösen Hochgefühls ist unser Geschlecht, das nur Herr der Quantitäten, nicht der Qualitäten ist, nicht mehr fähig. Lassen sich die Umfassungsmauern noch benutzen, so könnte es von hohem Reiz sein, mit ihrer Hilfe eine protestantische Predigthalle zu schaffen, wie sie modernen Bedürfnissen entspricht. Dazu würde sich der Grundriss des alten Schiffes sogar gut eignen. Es würde nicht darauf ankommen, die barocke Ornamentik genau wieder herzustellen, sondern darauf, die Überreste des ehrwürdig Alten für ein Neues zu benutzen, das uns gemäss ist. So haben es die Alten gemacht, wenn sie die Jahrhunderte an einem Gebäude bauen liessen; so entstehen historische Stimmungen. Es giebt moderne amerikanische Sektenkirchen, worin sogar Zusammenkunftsräume für Radfahrervereine vorgesehen sind. Ein lebendiger sozialer Gedanke spricht sich so aus. Eine Stadt wie Hamburg, die nach jeder Richtung frei ist, könnte solche Ideen am ehesten aufnehmen. Es wäre schade, wenn wieder der tote Repräsentationsgedanke stärker wäre als das Gefühl für Notwendigkeit. In der Beschränkung könnte sich eine ganze Bevölkerung als Meister ihres Zeitschicksals erweisen. Denn stark ist nur das Geschlecht, das das ehrwürdig Alte zerbröckeln, das Grosse der Vergangenheit einstürzen sehen kann, ohne dadurch zu verarmen; das das Sterben ebenso ehrt wie das Leben.

*

Nuancen entscheiden. Tuaillon ist als Bildhauer hoffähig geworden. Hildebrand ist es nicht; Klinger noch weniger. Dabei darf man nicht sagen, dass Tuaillon schlechter wäre als Klinger; in wesentlichen Punkten ist er sogar besser. Aber einmal macht er Pferde mit vielem Ausdruck und starkem Stilgefühl. Das nimmt die Militärs ohne weiteres ein. Ferner hat er, rein künstlerischen Erwägungen folgend, Kaiser Friedrich in Bremen als römischen Imperator dargestellt. Das hat unseren Kaiser offenbar sehr befriedigt, wenn auch nicht eben aus Gründen des Kunstgefühls. Endlich ist Tuaillon als Sezessionist ein unsicherer Kantonist, was oben ebenfalls als ein Verdienst erscheinen muss. Die Folge ist, dass der Kaiser nun einen Versuch mit ihm gemacht hat. Freilich noch hinter der Front der Siegesallee, auf dem einsamen Floraplatze.

Die dort aufgestellte Amazone ist ein sehr schönes Werk. Es beherrscht das grüne Rondel in einer edlen, monumentalen Weise und entlässt den Spaziergänger mit einem kräftigen, nachhaltigen Eindruck. Um ein weniges erscheint das bronzene Bildwerk zu gross für den Platz; das ist der einzige zulässige Einwand. Am kräftigsten wirkt das mit grossen Ornamentallinien umschriebene Leben der Gruppe von der Nordseite des Platzes aus.

Aber wir haben hier ein altes Werk Tuaillons vor uns. Besseres hat er nie wieder geschaffen. Es ist nötig, ihm zuzurufen: mehr!

*

BEGAS

Ins Lebensfinale Reinhold Begas' schleicht sich nun leise die Tragik, die diesem glücklichen, von vielen Erfolgen verklärten Erdenwallen so lange fern geblieben ist. Der Liebling des Hofes, das bewunderte Genie des Gründergeschlechts, der verehrte Meister einer humanistisch verbildeten Jugend muss nun mit 75 Jahren erkennen, dass sein grosses Publikum sich gleichgültig von ihm zu wenden beginnt. Und die Bitternis dieser Einsicht wird verstärkt, weil ein tieferes Bewusstsein ihm zuflüstern muss, dass in seinen Werken nicht solche Werte enthalten sind, dass er der modischen Anerkennung oder Gleichgültigkeit lachen dürfte. Er hat seinen Ruhm dahin. Ein lautes Schicksal, wie es ihm geworden ist, wird nie den Talentlosen und Unwürdigen zuteil, aber es trifft auch nur selten die ganz grossen Künstler. In unserer zerspaltenen Zeit niemals. Es ist vielmehr charakteristisch für die reichen Begabungen, die den Verlockungen einer leichten Produktionskraft keine pädagogische Selbstkritik entgegenzusetzen haben, für die ausserordentlichen Makarttemperamente, die nicht zu Rubensnaturen werden können.

Begas gehört zum Stamme der Feuerbach. Er ist einem Künstlertypus zuzuzählen, der in unserer Zeit ausstirbt oder doch nur noch in genialen Exemplaren möglich ist. Nur war das eingeborene Talent Begas viel williger zu Dienst als dem unglücklichen Anselm. Die Ursache, die Feuerbachs viel geschmähten Werken jetzt, nach fünfzig Jahren, endlich Anerkennung verschafft, und die Begas' viel gepriesene Kunst zur selben Stunde mit Gleichgültigkeit trifft, hängt letzten Endes mit einer unbewussten Wertung künstlerischer Moral und ethischer Willenskraft zusammen. Feuerbach war ganz faustisch, ein Selbstquäler aus innerem Verantwortlichkeitsgefühl; auf Begas aber lassen sich Mephistos Worte anwenden:

„Denn jung ward ihm der Thron zuteil,
Und ihm beliebt es, falsch zu schliessen:
Es könne wohl zusammengehn,
Und sei recht wünschenswert und schön,
Regieren und zugleich geniessen."

Ihm reifte das Können fast ohne Mühe; er hatte das Gelingen im Handgelenk. Eine phantasiefrohe, vollblütige und saftvolle Natur; aber ganz feminin, durchaus empfangend und passiv gebärend und infolgedessen im Innersten träge. Was ihm nicht von selbst zugefallen ist, das hat er nie besessen. Ein Prachtmensch anzusehen; aber auch wieder zu schön, zu dekorativ in seiner saloppen Künstlervornehmheit. Er sah immer ein wenig aus, wie ein Eberlein etwa sich das Genie vorstellt. Der grosse Schwung seines Wesens liess ihn sich an gewaltige Aufgaben wagen; aber er hielt jede Wallung für ein Diktum und die ersten Gedanken auch für die besten. Die Selbstzucht grossen Stils fehlte. So entstanden Werke, vor denen man mit bewundernder Geringschätzung steht.

In der Ausstellung, die der Verein Berliner Künstler in diesen Wochen veranstaltet hatte, sah man viele halbvergessene Arbeiten dieses Bildhauers, der geboren ward, ein Idylliker und Porträtist zu sein, und der, ohne die Spur architektonischen Empfindens, seine Begabung gewaltsam auf die Forderungen einer repräsentativen und monumentalen Denkmalskunst eingestellt hat. Es war ein bronzener Knabe, eine Brunnenfigur zu sehen, die Hildebrand so formstreng und zugleich so sinnlich lebendig nie gelingen wird. Es waren Porträts da, die nicht weit hinter Rauch zurückstehen; doch dann wieder andere, bei denen man nur an Anton von Werner denken kann. Kein Werk fast ist gerundet und einheitlich durchgeführt. Der Vers giebt immer den Sinn, niemals der Sinn den Vers. Begas sieht die Natur, die Menschen nur *en dimanche*; seine Vorstellungswelt kennt nicht die Relativität.

An den bewährtesten Gesetzen der Plastik hat Begas sein reiches Talent erzogen; aber er hat diese Gesetze als Meister dann missachtet. Die Disziplinlosigkeit dieses viel aufgesuchten Jugendlehrers hat unsere Skulptur im Tiefsten korrumpiert. Begas ist der Vater vieler Übel, die in der Siegesallee, vor dem Brandenburger Thor, am grossen Stern, wo nicht! das Stadtbild schänden. Der kriegerische, eindrucksvolle Bronzekerl, der sich auf den Granitstufen des Kaiser Wilhelmdenkmals lümmelt, sich aus den Zaubergrenzen eines architektonischen Raumganzen hinausgewälzt hat, um sein naturalistisches Dasein ausserhalb aller Gesetzlichkeit in genialer Bohèmelust zu geniessen: er allegorisiert die Kunst Begas. Doch auch der Kopf des Genius, der das Ross des alten Kaisers führt, worin mit blühender Liebenswürdigkeit schönes Leben ausgedrückt worden ist, symbolisiert die starke und sinnlich weiche Vitalität dieses im Monumentalen entarteten Charmeurs.

*

Es würde nicht ohne Reiz sein, neben Begas nun eine Erscheinung wie Klinger zu betrachten, von dem zugleich Bilder, Skulpturen und Zeichnungen bei Gurlitt ausgestellt waren. Wieder ein Deutsch-Römer. Und wieder einer von den Erfolgreichen. Bei Begas ein Erfolg des üppigen Naturells; bei Klinger ein Erfolg des phantasiestarken Intellekts. Dort ein Liebling der gedankenlosen Genuss Suchenden; hier ein Held der denkenden Pädagogen. Aber es wird auch in der Folge nicht an Gelegenheit zu solchen Vergleichen fehlen. Denn Erscheinungen, die zur prinzipiellen Auseinandersetzung auffordern, suchen immer wieder Begegnungen auf.

*

FÜNFTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. OKTOBER. AUSGABE AM ERSTEN NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

WILHELM BODE

VON

MAX LIEBERMANN

Bodes neuestes Buch „Rembrandt und seine Zeitgenossen", das vor einigen Wochen erschienen ist — oder sollte inzwischen noch ein neueres erschienen sein, was bei seiner schier unglaublichen Produktivität nicht unmöglich wäre? — ist ein ganz persönliches Buch: nur Bode konnte es schreiben. Es liegt die Leidenschaft für die Kunst, die den jungen Assessor die Juristerei an den Nagel hängen liess und die fast vierzigjährige Erfahrung des jetzigen Generaldirektors der Museen darin.

Bode ist vor allem leidenschaftlicher Sammler. Er kennt alle alten Bilder in den Museen Europas und Amerikas und womöglich besser noch kennt er die alte Kunst, die noch im Handel ist. Er weiss, wo jedes Bild sich befindet, wo es früher war und — wer es kaufen wird. Er beherrscht den Bildermarkt und er disponiert nicht nur über die Mittel, die der preussische Staat für den Ankauf alter Kunst aussetzt, sondern er gebietet auch über das Heer von Amateuren, das auf ihn schwört; und mit Recht auf ihn schwört, denn kein Mensch auf der Welt hat wie Bode eine auch nur annähernd grosse „Warenkenntnis", wie der verstorbene Lippmann vom Kupferstichkabinet zu sagen pflegte.

Es ist klar, dass ein Buch Bodes über holländische Kunst, die seine Jugendliebe war und seine Vorliebe geblieben ist, in der Sach- und Fachkenntnis seinen Hauptreiz hat: es ist nicht geschrieben, sondern erlebt. Mit der Passion, womit der Jäger ein Stück Wild aufspürt, jagt er dem Bilde nach und verfolgt dessen Schicksal vom Tage, wo es aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen bis zur heutigen Stunde. Er kennt aber nicht nur das Bild, sondern auch die Quellen, woraus der Meister geschöpft hat und über manch einen, wie z. B. über Hercules Segers, hat Bode uns ein ganz neues Licht aufgesteckt. Andere Kunsthistoriker mögen gleichgrosse Kenntnis des urkundlichen Materials besitzen: was aber Bode vor seinen Kollegen auszeichnet ist, dass das tote Material unter seinen Händen lebendig wird.

Die gelehrte Kleinarbeit, die nicht sowohl den Kopf als einen andern Körperteil erfordert, über-

lässt er andern: seiner impulsiven und eruptiven Natur fehlt die Geduld. Daher auch die gelegentlichen Schnitzer, die ihm seine „guten Freunde", die berufsmässigen Kritiker mit um so grösserem Behagen aufmutzen, je weniger sie an die Grösse des Mannes und an den Wert dessen, was er thut und schreibt, heranreichen.

Bode weiss, dass, wie Kant sagt, die Lust am Schönen einem durch keine Beweisgründe aufgeschwatzt werden kann. Er treibt praktische Kunstgeschichte: die Kunstkenntnis soll Kunstliebe erwecken. Das Museum soll nicht eine Oase in der Wüste sein, sondern es soll das ganze Land befruchten. Daher regt er die Amateure zum Sammeln von Kunst an, daher gründete er den Kaiser Friedrich-Museums-Verein.

Aber was Bode erst zum unvergleichlichen Museumsdirektor macht, ruht in seinem unfehlbaren Instinkt, der ihn nie verlässt und der das Wunder bewirkt, dass Bode — wie mancher Künstler, der durch seine Werke seine falschen Theorien Lügen straft — auch da zu richtigen Resultaten gelangt, wo seine ästhetische Beweisführung irrig sein sollte. Und, was heutzutage besonders hervorgehoben zu werden verdient: Bode verschont den Leser mit der gerade bei Kunstschriftstellern so verbreiteten „Wonnebrunst" und um seine eignen Worte zu gebrauchen, mit „den ästhetischen Gespinsten, die einer richtigen Würdigung des Künstlers nur hinderlich sein müssen". Bode geht stets von der Betrachtung des Kunstwerkes aus; daher bleibt er objektiv, soweit ein temperamentvoller Schriftsteller überhaupt objektiv sein kann. Wie der Künstler — nach Schillers schönem Wort — sein Gesetz vom Objekt d. h. von der Natur empfängt, so soll der Kunstschriftsteller sein Gesetz vom Kunstwerk erhalten. Er muss beim Schreiben das Kunstwerk vor Augen haben und nicht nur das eine Werk, über das er gerade schreibt, sondern — da alle Kritik auf Vergleich beruht — das ganze Kunstgebäude, worin das einzelne Werk nur einen der Steine, Pfeiler oder Türme des ganzen Baues bildet. Natürlich muss die beinahe unermessliche Kenntnis des Materials, über das der Sammler gebietet, dem Schriftsteller ungemein zugute kommen, daher Bode, neben der Einordnung des Meisters in die Epoche, die Gruppierung und Klassifizierung der Werke des einzelnen Malers besonders gelingt. Durch ihn haben wir erst die sogenannten grünen Bilder des jungen Rembrandt kennen gelernt; wie Hercules Segers auf Rembrandt, wie Ruysdael auf Hobbema befruchtend eingewirkt hat, erfahren wir erst durch ihn.

Aber ebenso natürlich, dass das Kunstästhetische neben dem Kunsthistorischen in Bodes Buch zurücktritt. Ästhetisch folgt Bode zumeist Koloff und Fromentin und er beweist auch darin wieder den sicheren Blick, denn, was auch über Rembrandt und die holländische Malerei geschrieben ist: Tieferes über sie als von diesen Beiden ist von niemand geschrieben worden.

Bode verehrt in Rembrandt den Gipfel holländischer Kunst; und Ausnahmen wie Böcklin, der Rembrandt gering schätzte, bestätigen wohl nur die Richtigkeit des jetzt allgemeinen Urteils. Wenn er aber an Rembrandt das germanische Element besonders hervorhebt, so geschiebt es wohl nach dem Grundsatze: post hoc, ergo propter hoc. Goethe hat ganz recht, wenn er sagt, dass das Genie der Welt gehöre. Weil Rembrandt ein Holländer war, der in Amsterdam lebte, hat er sich so entwickelt, wie wir ihn aus seinem Werke kennen, aber die Rasse hat wohl nichts oder nur wenig damit zu thun. Überhaupt bleibt es immer misslich, mit Worten, worunter jeder etwas anderes versteht, in der schon so vagen Terminologie der Ästhetik zu operieren. Könnte man nicht in dem Franzosen Millet z. B. viel eher das germanische Element sehn, als in dem berolinisierten Breslauer Menzel, den man ohne Schwierigkeit für einen Landsmann Voltaires ansprechen dürfte. Noch misslicher aber, in Rembrandts Kunst das Christentum hervorzuheben. Noch Koloff nahm Rembrandt gegen den „Vorwurf" in Schutz, ein Jude gewesen zu sein. Nicht nur lebte Rembrandt im Judenviertel, nicht nur entnahm er ausschliesslich seine Modelle dem Ghetto, seine architektonischen Hintergründe der Synagoge, nicht nur wählte er seine Sujets mit grösserer Vorliebe aus dem alten als dem neuen Testamente. Die Kunst hat mit dem Dogma nichts zu thun, denn die Kunst ist nicht Dogma, sondern Religion. Rembrandts Kunst ist der Ausdruck höchster Menschlichkeit.

Ich pflichte Bredius bei, wenn er in einer Kritik des Bodeschen Buches meint, dass der Autor dem Frans Hals nicht ganz gerecht geworden wäre: sowohl räumlich — er widmet ihm nur drei Seiten — wie auch (was ausschlaggebender ist) sachlich. „In der Komposition hat Frans Hals eine volle künstlerische Abrundung nicht einmal angestrebt und seine Malweise, so genial sie ist, hat häufig die erdige Schwere und Körperlichkeit, die der Farbe

als Stoff anhaften, nicht ganz überwunden. Er hat es nicht immer verstanden, der Farbe selbst ihre vollen Reize zu entlocken, da er den Ton zu stark vorherrschen lässt; eine Eigenschaft, die er mit der modernen Malerei gemein hat und die ihn vielleicht unsern Künstlern so nahe gebracht hat.“ Vor dem schweren Vorwurfe, künstlerische Vollendung nicht einmal angestrebt zu haben, schützt glücklicherweise Frans Hals die Galerie in Haarlem. In einer Vollständigkeit, wie sie kein anderes Museum aufzuweisen hat — die Galerie des Prado kenne ich nicht —, können wir dort seine Entwicklung verfolgen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, bis zu seinen zwei letzten Stücken — die Vorsteher und die Vorsteherinnen von Armenhäusern —, denen nur die Staalmeesters ebenbürtig an die Seite gesetzt werden können.

Hiermit wäre eigentlich auch schon der Ausfall gegen die modernen Künstler pariert, wenn nicht Bode auch an anderen — passenden und unpassenden — Stellen seines Buches versuchte, ihnen eins auszuwischen; was um so verwunderlicher ist, als der jetzige Generaldirektor vor nun bald einem Menschenalter mit Bayersdorfer der Erste war, der sich der modernen Richtung in der deutschen Kunst auf das energischste angenommen hat.

Die täglichen Schimpfereien gegen die moderne Kunst lassen mich kalt: „der Hunde Gebell beweist nur, dass wir reiten“. Ein anderes, wenn ein kunstverständiger und vor allem ein kunstliebender Mann wie Bode sich gegen sie erklärt. Möglich, dass ihm (wie mir selbst) manches an der modernen Kunst nicht gefällt. Aber dürfen wir einen Baum nach seinen Auswüchsen beurteilen? Als Rembrandt die Nachtwache gemalt hatte, wandten sich seine Landsleute, die bis dahin das grösste Genie in ihm verehrt hatten, von ihm ab: bis zur Nachtwache war er in der Tradition der holländischen Schule geblieben. Mir will scheinen, als ob in Beurteilung der modernen Kunst Bode in den Fehler der Zeitgenossen Rembrandts verfällt: er sieht — wahrscheinlich durch die allzugrosse Beschäftigung mit der alten Kunst — alle Kunst zu sehr als ein *Gewordenes* an. Und ist nicht alle Kunst vielmehr ein *Werdendes?*

Nicht etwa, dass ich mir einbilde, dass Rembrandts oder Frans Hals' unter uns leben (wäre überhaupt Raum für sie in unsrem „photographischen“ Zeitalter?); aber was hat denn Bode vor 30 Jahren an der eben aufstrebenden modernen Richtung interessiert? Genau dasselbe, was ihn an der alten Kunst interessiert hatte. Mit andern Worten: Bode fühlte, dass die moderne Richtung im Zusammenhange mit der alten Kunst steht und deshalb trat er für sie ein.

Was heisst überhaupt alte Kunst oder neue Kunst? Es giebt nur eine Kunst: was an der alten Kunst das Moderne, was ewig modern d. h. bleibend sein wird. Ich pfeife auf Rembrandts Clair-obscur oder auf Frans Hals' Virtuosität. Das Unsterbliche ist die Seele. Hinter dem Clair-obscur und der Virtuosität der Pinselführung müssen wir das Leben fühlen, das Blut, das unter der Haut pulsiert, den Geist, den der Meister seinen Figuren einzuhauchen verstanden hat.

Das weiss niemand besser als Bode. Hätte er sonst seine Galerie — und die berliner Galerie kann man füglich Bodes Galerie nennen —, so wie er es gethan, vervollständigen können? Hätte er vor allem Sammlungen ganzer Zweige der Kunst, die bis dahin vernachlässigt waren, neu schaffen können? Ich erinnere nur an die Abteilung für italienische Klein-Plastik, die, obgleich sich in ihr das Genie der italienischen Bildhauer vielleicht noch deutlicher zeigt als in ihren grossen Werken, erst durch Bode galeriereif geworden ist.

In Bode ergänzt der Schriftsteller den Museumsdirektor, und umgekehrt bildet die Thätigkeit an seinem Museum den eigentlichen Inhalt seiner Bücher. Daher ist Wickhoffs Wunsch, dass Bode uns seine Memoiren schreiben möge, eigentlich schon erfüllt: seine kunsthistorischen Schriften sind seine Memoiren. Auch lesen sie sich so in ihrem frischen, ungezwungenen, manchmal sogar burschikosen Ton, der an den ehemaligen Corpsstudenten erinnert. Nicht ohne Behagen spricht er von den „Pistaveernen“ und den „Bordeelkens“ Adrian Brouwers, und es ist vielleicht kein Zufall, dass er diesem Meister die längste und eingehendste Studie des ganzen Bandes widmet. Denn Bode hat Humor. Nicht etwa, dass er versucht, durch Wiederholung der Anekdoten und Klatschgeschichten, die seit mehr als 200 Jahren in allen Kunstgeschichten erzählt werden, sein Buch zu würzen, dass Frans Hals immer besoffen war — bei der Arbeit war er jedenfalls immer nüchtern; oder dass Rembrandt sittlich verkommen war. Als ob uns bei einem Künstler nicht allein seine künstlerische Moral interessierte, und nach der Richtung hin war Rembrandt wohl der moralischste Künstler, der je gelebt hat. Nein! ich verstehe hier unter Humor jene Geistesanlage, die sich beeilt, wie Figaro sagt, über Dinge

zu lachen, um nicht gezwungen zu sein, über sie zu weinen. Ohne diesen Humor hätte Bode weder die Widerwärtigkeiten, die auch die erfolgreichste öffentliche Thätigkeit mit sich bringt, noch die Krankheit, die ihn fast jahrelang ans Bett fesselte, am wenigsten aber die massenhaften Ehren, die sich jetzt auf ihn häufen, ungestraft ertragen können. Dieser Humor durchweht alles, was er thut und treibt und — schreibt; ja er versöhnt uns sogar mit gewissen Rücksichtslosigkeiten, womit er seine Ziele verfolgt.

Überhaupt liegt Sentimentalität seinem Wesen fern: sein Gefühl regt sich höchstens bei dem traurigen Gedanken, dass irgend ein schönes Stück, wie etwa neuerdings die Venus von Velasquez oder der famose Frans Hals, den die Pinakothek in München kürzlich erwarb, seiner Sammlung entgangen ist. Er übt an Allen und allem seinen Witz, aber vor der Kunst macht er Halt: vor ihr hat er einen heiligen Respekt. Die langjährige Beschäftigung mit der Kunst hat die Freude an ihr in Bode nicht vermindert und — was das seltenste an dem seltenen Manne ist: der Kunstgelehrte hat den Kunstfreund in ihm nicht ertötet. Dass er es versteht, seine Liebe für die Kunst auch auf den Leser zu übertragen, bildet den Hauptreiz und das Hauptverdienst seiner Bücher.



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

PAUL CÉZANNE

VON

THÉODORE DURET

Geboren wurde Paul Cézanne in Aix in der Provence am 19. Januar 1839. Er war der Sohn eines reichen Bankiers, der ausserhalb der Stadt ein Haus mit grossem Garten bewohnte. Im Jahre 1853 trat er in das Collège von Aix ein, wo er Emil Zola kennen lernte, dessen Vater, ein Ingenieur, dort einen Kanal baute. Sie wurden eng befreundet. Als Baccalaureus verliess er mit neunzehn Jahren die Anstalt. 1860—61 hörte er Jurisprudenz und inskribierte sich bei verschiedenen Vorlesungen, bestand auch erfolgreich das erste Examen, aber das Rechtsstudium widerte ihn an, und er gab es auf.

Der Dämon der Kunst hatte von ihm Besitz ergriffen und er entdeckte seinen wahren Beruf.

In den letzten Tagen des Oktober ist Paul Cézanne gestorben. So wird dieser Artikel Théodore Durets, der den Lebenden meinte, zu einem Nachruf.

Schon sehr früh hatte er eine wahre Leidenschaft für das Zeichnen empfunden, und er verliess das Rechtsstudium mit der Absicht, sich ganz der Malerei zu widmen. Im Jahre 1862 kommt er, von seinem Vater begleitet, zum ersten Male nach Paris. Er besucht die Schweizer Akademie, aber er fällt bei der Konkurrenz für den Eintritt in die École des Beaux Arts durch. Nach diesem Misserfolg kehrt er nach Aix zurück und tritt in das Bankgeschäft seines Vaters. Natürlich wird ihm dieses Leben sogleich unerträglich und da der Künstlerberuf ihn immer stärker ruft, erwirkt er die Zustimmung nach Paris zurückzukehren, um sich von nun an, im Jahre 1863, ganz der Malerei zu widmen. Er trifft dort mit Zola zusammen, die früheren Beziehungen werden aufs neue geknüpft und sie führen eine Art gemeinsame Wirtschaft. Sein Vater bewilligt ihm monatlich hundertfünfzig Frank, die bald auf dreihundert steigen und ihm regelmässig ausgezahlt werden.

Er geht an die Arbeit und besucht die Schweizer Akademie am Quai des Oefèvres; dort macht er die Bekanntschaft von Pissarro und Guillaumin. Er beschränkt sich nicht darauf, der Führung eines der renommierten pariser Maler zu folgen; er setzt wohl alles daran, das Handwerk gründlich zu erlernen, aber nach seinen eigenen Ideen. Nach der ersten Lehrzeit mietet er sich ein Atelier in der Rue Beautreilles, und versucht sich in eigenen, individuellen Arbeiten; aber es dauert noch einige Zeit, bis er seine ganze Originalität entwickelt.

Wie bei allen jungen Leuten mit offenem Geist wirkt der Einfluss von Delacroix und Courbet auch auf ihn. Die Romantik und die Farben Delacroix' locken ihn zuerst verführerisch, und aus seinen Anfängen kennt man einige Kompositionen, von reinster romantischer Schule; ein besonders wichtiges Werk darunter, „die Entführung“, das im März 1903 bei dem Verkauf Zola figurierte. Jedoch ist die Epoche Delacroix nur vorübergehend, und es folgt der viel tiefere und dauerhaftere Einfluss Courbets. Er lernt Courbet auch persönlich kennen und tritt in Beziehungen zu ihm. Der Realismus dieses Künstlers war seiner Natur viel verwandter, und daher hat er zahlreiche Werke unter seinem Einfluss geschaffen.

Als Zola im Jahre 1866 von Herrn van Villemessant den Auftrag erhielt im Événement Artikel über den Salon zu schreiben, hatte er Manet enthusiastisch gelobt, und dadurch einen ungeheuren Skandal hervorgerufen. Er musste infolgedessen, den Événement verlassen und seine Berichte über den Salon abbrechen. Da er somit der Streiter Manets geworden war, wurde er auch mit ihm eng befreundet, und Cézanne, der mit Zola intim liiert war, fühlte sich sogleich zu Manet und dessen Kunst hingerissen. Von diesem Augenblick an arbeitete er nicht mehr in der Farbenskala Courbets, sondern ging zu Manet über. Er steuerte darauf hin, das koloristische System zu entwickeln und trat somit in die Phase seiner vollen Originalität.

Man muss aber Wert darauf legen, zu erklären, dass die Einflüsse, die nach und nach auf Cézanne wirkten, sich nicht durch sehr abweichende und scharfe Manieren kennzeichnen. Dazu war er ein viel zu fester Mensch, der gleich einen ganz bestimmten Weg eingeschlagen hatte; sowohl die Wahl seiner Sujets, wie die Grenzen, die er sich gesetzt hat, waren von Anfang an bestimmt. Mit Ausnahme der paar romantischen Kompositionen, die er im Anfang im Geiste Delacroix' malte, hatten nur die Erscheinungen der sichtbaren Welt Reiz für ihn. Er hat nie beschreibende Sujets gewählt, literarische Abklatsche waren ihm fremd, den Ausdruck von abstrakten Gefühlen, von Seelenzuständen hat er nie versucht. Zuvörderst hat er nur gemalt, was Jeder mit seinen Augen sieht: Stilleben, Landschaften, Köpfe oder Porträts und dann, als eine Art Krönung des Ganzen: Kompositionen, aber von der einfachsten Art, wo einige Personen nebeneinander gestellt sind, ohne sich irgend welchen merklichen Handlungen hinzugeben, extra um gemalt zu werden.

Da also das Terrain, das er bearbeitete, fest umgrenzt war, so handelt es sich, bei den erwähnten Einflüssen, in Wirklichkeit nur um technische Fragen, um die Valeurs und Farben, die er seinen Vorgängern verdankt. Eigentlich hat nur sein Kolorit verschiedene Phasen durchgemacht, ehe es sich endgültig befestigte. Also nur das Äusserliche wechselte und modifizierte sich bis zu dem Tage, wo der Künstler sich definitiv entschied, indem er sich zu der Freilicht-Malerei bekannte. Das geschah im Jahre 1873, wo sich Cézanne in Auvers-sur-Oise niederliess. Hier traf er Pissarro und Vignon, die längst im Freien malten. Er folgte ihrem Beispiel, indem er die lebhaften Färbungen wiedergab, die durch das volle Licht auf dem Lande hervorgerufen werden. Bis dahin hatte er noch nicht ausserhalb seines Ateliers gemalt, selbst Landschaften wie der „Schmelzende Schnee“ aus der Vente Doria waren im Atelier gemalt. Als er systematisch anfing, Freilicht zu malen, in Auvers, war



PAUL CÉZANNE, KARTENSPIELER



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

er 33 Jahre alt, hatte schon lange gemalt und war im Vollbesitz seiner Mittel. Und nun, in direktem Kontakt mit der Natur und den lebhaften Farben der freien Luft, entfaltete er sich in seiner ganzen Originalität. Er entwickelte eine ganz persönliche, überraschende und mächtige Farbenskala.

Keinesfalls darf man Cézanne als einen Künstler hinstellen, der voller revolutionärer Ideen steckte und den alten Schulen feindlich gegenüber stand. Niemand bewunderte leidenschaftlicher die alten Meister, die er gründlich aus dem Louvre kannte. Seine Individualität schrieb ihm einen bestimmten Weg vor, dem er folgen musste ohne abzuweichen oder irgendwelche Konzessionen zu machen. Aber mit dieser Einschränkung hätte er nichts lieber gehabt, als dem Publikum zu gefallen und an den offiziellen Ausstellungen teilzunehmen, um alle die daraus entstehenden Vorteile zu geniessen. Er hat mehrere Jahre unermüdlich versucht, in den Salons angenommen zu werden. Vor und nach dem Kriege hat er dort Bilder eingereicht, die immer wieder abgewiesen wurden. Und gerade diese Unmöglichkeit, in den Salons auszustellen, führte ihn hauptsächlich in die Arme der Künstlergruppe, die man die Impressionisten nennt. Gleich bei seiner Ankunft in Paris hatte er Pissarro und Guillaumin kennen gelernt, einige Jahre später, Renoir und Claude Monet. Ihnen und noch einigen anderen Künstlern schloss er sich bei der ersten von ihnen organisierten Ausstellung bei Nadar, Boulevard des Capucines im Jahre 1874 an. Als Hauptbild brachte er „das Haus des Gehängten", das er in Auvers im Jahre 1873 gemalt hatte. Dieser Name entstand, weil der Besitzer des Hauses darin Selbstmord begangen hatte. Die Leinwand zeigt wohl die charakteristischen Vorzüge des Malers, immerhin kann man aber darin, wie in manchen Bildern aus dieser Epoche, einen leichten Anflug von Pissarro finden, unter dessen Augen er zuerst im Freien gemalt hatte. Aber in der Zeit zwischen der Ausstellung von 1874 bis zu der von 1877 hat sich Cézanne von jedem Einfluss frei gemacht. Er stellte nun 16 Bilder und Aquarelle aus: Stilleben, Blumen, Landschaften und einen Männerkopf: das Porträt von Herrn Choquet. Diese Werke zeigen ihn nun endlich in der Fülle seiner Originalität. In der Ausstellung von 1877 in der Rue Le Peletier, als sich die Impressionisten in ihrer ganzen Kühnheit zeigten, entfesselten sie ein allgemeines Entsetzen und machten auf das Publikum den Eindruck von Ungeheuern und Barbaren. Aber unter ihnen erweckte Cézanne das grösste Entsetzen, und wurde als ein wahres Ungetüm angesehen. Im Jahre 1877 waren die Erinnerungen an die Commune sehr lebhaft, und dass die Impressionisten damals ziemlich allgemein als „Communards" betrachtet wurden, verdankten sie hauptsächlich Cézanne.

Wahrscheinlich wird man nie wieder einen solchen Sturm des Hasses gegen Maler sehen, wie er sich gegen die Impressionisten entfesselte. Ein ähnliches Phänomen kann sich kaum wiederholen. Die Erfahrung, dass die lauten Beschimpfungen der grössten Bewunderung Platz gemacht haben, mahnt die öffentliche Meinung zur Vorsicht. Jedenfalls wird sie als Denkzettel dienen und verhindern, dass eine solche Auflehnung, wie wir sie mit erlebt haben, je wieder gegen Neuerer und selbständig Schaffende stattfinden kann. Cézanne hätte dann ein einzig dastehendes Beispiel geliefert. Er hat die Ehre von allen je lebenden Malern der zu sein, über den die Philister am stärksten gebrüllt haben. Bei ihm haben sich Originalität und Eigenart so geäussert, dass sie mehr, als bei irgend einem anderen, von den Formeln der leichten Allerwelts-Kunst abwichen.

Vor allem verdankte Cézanne seine Eigenart dem Umstande, dass er bei keinem berühmten Maler gearbeitet hatte, um dort die gangbare Mache zu erlernen. Die pariser Ateliers haben mit der Zeit eine unbegrenzte Anzahl Künstler herangebildet, die nach so sicheren Regeln arbeiten, dass man von ihren Werken sagen kann: sie sind fehlerlos. Hunderte sieht man alljährlich in den Salons, die tadellos Konturen zeichnen und Flächen tadellos malen. Man kann ihren Bildern nichts vorwerfen, man entdeckt keinen Mangel. Nur gleicht einer dieser Leute wie ein Ei dem anderen: sie haben dieselbe Mache. Ihre Bilder erwecken nach und nach den Abscheu all Derer, die in der Kunst Originalität und Erfindung suchen. Aber mit ihrer Routine und Korrektheit haben sie eine durchgängige Regelmässigkeit der Zeichnung, eine Anständigkeit in den Formen, die dem Publikum so ins Fleisch und Blut übergegangen ist, dass ihm alles davon Abweichende fehlerhaft, schlecht gezeichnet und schlecht gemalt erscheint. Cézanne hat nun durch seine scharf abweichende Art am heftigsten den gewohnten Geschmack des Banausen beleidigt. Er war durchaus Maler und zeichnete nicht mit genauen Linien und Konturen wie die Anderen. Er warf

nach einem ganz persönlichen Verfahren, Pinselstriche auf die Leinwand, zuerst nebeneinander, nachher übereinander. Man kann sogar in einzelnen Fällen sagen, dass er sein Bild mauerte; aus der Neben- und Übereinanderstellung der farbigen Pinselstriche lösten sich die Flächen, die Konturen und die Modellierung für Die, die zu sehen verstanden. Für die anderen blieb aber alles in einer einförmigen Farbenmischung verschwommen. Da Cézanne Maler im wahren Sinne des Wortes war, suchte er vor allen Dingen die Qualität des zu malenden Stoffes und die Wucht des Kolorits herauszubringen. Dadurch aber zeichnete er für Solche nicht, die unter Zeichnen nur genaue und bestimmte Linien verstehen. Denen, die von einem Bilde historische oder anekdotische Motive verlangen, galten seine Bilder nichts; Denen, die gleichmässig bedeckte Flächen verlangen, kam seine stellenweise rauhe und furchige Technik, die sogar manchmal die Leinwand freilässt, vor wie die eines Nichtkönners. Sein Pinselstrich erschien, durch das Übereinanderlegen gleicher oder entgegengesetzter Farben, das er anwendete, um eine starke Tiefe zu erzielen, grob, barbarisch, ja ungeheuerlich.

Und doch existiert eine hervorragende Eigentümlichkeit in seinen Werken. Nur ist sie von der Art, dass das Gros des Publikums, die Literaten, ja selbst die Durchschnittsmaler sie zuerst weder verstehen noch würdigen konnten: das ist die Valeur des auf die Leinwand gebannten Stoffes, die harmonische Macht des Kolorits. Die Bilder Cézannes bieten eine Farbenskala von grossem Nachdruck, eine merkwürdige Helligkeit. Es wird uns eine Kraft übermittelt, die ganz unabhängig vom Sujet ist, so dass sogar ein Stilleben, einige Äpfel und eine Serviette auf einem Tische, von ebensolcher Grösse sind wie ein Porträt oder eine Landschaft mit dem Meer. Aber diese Qualität der Malerei, worauf hauptsächlich die Stärke Cézannes beruht, war den Beschauern nicht zugänglich, während das ihnen ungeheuerlich Erscheinende in die Augen sprang; und so waren Lachsalven, Sarkasmen, Beleidigungen, mitleidiges Achselzucken ihrer Ansicht nach das Einzige, was seine Werke verdienten. Und dieses liessen sie ihm auch reichlich zuteil werden.

In den Ausstellungen von 1874 und 1877, sah Cézanne alles so absolut gegen sich verschworen, er fühlte sich so unwiderruflich missverstanden, dass er auf lange Zeit darauf verzichtete, sich öffentlich zu zeigen. Er nahm an keiner der folgenden Ausstellungen der Impressionisten teil. Aber auf sich selbst angewiesen, malt er zähe und beharrlich wie bisher. Sein Fall ist beachtenswert in der Kunstgeschichte. Hier war ein Mann, der beim Ausstellen seiner Werke dermassen malträtiert wurde, dass er es vorzog, sie den Augen des Publikums zu entziehen. Und nichts berechtigte ihn zu der Aussicht, dass sich früher oder später einmal die öffentliche Meinung zu seinen Gunsten ändern würde. Also nicht um die Luftschlösser, die anderen vorgaukeln, um Ehre und Ruhm arbeitete er. Auch nicht um materiellen Gewinn; denn nach dem Entsetzen, das seine Bilder erregten, konnte er auf Verkäufe nicht rechnen, und wenn er einmal ausnahmsweise ein Bild verkaufte, so handelte es sich um minimale Summen. Übrigens hatte er es ja nicht nötig, für das tägliche Brot zu arbeiten, wie so Viele, die, wenn sie einmal die Künstlerlaufbahn ergriffen haben, mit dem Elend kämpfen müssen. Seine Augen, indem sie die Bilder des Lebens in sich aufnahmen, müssen ihm so eigentümliche Sensationen verschafft haben, dass er das Bedürfnis fühlte, sie malend zu fixieren und bei der Ausführung empfand er wohl die Befriedigung eines gebieterischen Dranges.

Da er nun einzig und allein für sich selbst malte, konnte er auch malen wie es nötig war, um seine Intentionen ganz auszudrücken. In seiner Technik findet sich daher keine Spur von dem, was man Virtuosentum nennen könnte. Nie gestattet er sich jene leichte Arbeit des Pinsels, die das „Ungefähr" einer Sache ausdrückt; er malt in der gedrängtesten Weise. Bei der Arbeit hielt er die Augen fest auf das Modell oder das Motiv gerichtet, damit jeder Pinselstrich richtig sitze und genau das auf die Leinwand komme, was er vor Augen hatte. Er trieb die Ehrlichkeit, ganz aufrichtig nachzuschaffen, so weit, hatte einen solchen Abscheu vor dem „Chic", dass, wenn beim Malen Stellen auf der Leinwand leer blieben, er sie nicht nachträglich ausfüllte.

Sein System zwang ihn zu einer aufreibenden Arbeit. Scheinbar ganz einfache Bilder forderten oft enorm viele Sitzungen. Er liess, mitten in der Arbeit, viele Leinwände als Skizzen und Entwürfe liegen, sei es, weil der beabsichtigte Effekt nicht erreicht wurde, oder weil äussere Umstände die Beendigung verhinderten. Dafür aber lassen die ganz zur Vollendung gereiften Werke jene überzeugende Kraft, den starken und unmittelbaren Ausdruck sehen, wie sie in der gewissen-



PAUL CÉZANNE, SELBSTPORTRÄT



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



PAUL CEZANNE, BLUMENVASE

haftesten und doch in grossen Zügen bleibenden Arbeit erzeugt werden.

Cezanne nahm die Verachtung der Menge als Philosoph hin. Niemals kam ihm der Gedanke, nach irgend einer Richtung hin seine Malweise zu mildern, um dem Geschmack der grossen Menge eine Konzession zu machen. Nachdem er einmal jeden Kontakt mit dem Publikum durch seinen Verzicht auf das Ausstellen verloren hatte, malte er ruhig weiter, ohne sich darum zu kümmern, was um ihn herum vorging. Seit 1877 hat er an keiner Impressionisten-Ausstellung teilgenommen. Einmal nur machte er eine Ausnahme. 1882 kam ihm der Wunsch, wieder im Salon zu figurieren: er schickte ein Männerporträt ein. Guillaumin, einer seiner Freunde aus der ersten pariser Studienzeit, war damals Jury-Mitglied und bewirkte die Annahme. So war der Salon von 1882 zufällig der einzige, in dem ein Werk von Cezanne hing.

Zwanzig Jahre verstrichen noch, in denen er verachtet oder wenigstens unbekannt blieb, beim Publikum, bei den Kritikern, den Sammlern, den Kunsthändlern, kurzum bei all Denen, die den Künstlern materielle und ideelle Vorteile verschaffen

können. Damals wurde er nur von einer kleinen Künstlergruppe anerkannt; seine Freunde: Pissarro, Claude Monet, Renoir, Guillaumin haben ihn gleich als einen Meister angesehen, und zu ihnen gesellten sich einige wenige Liebhaber, die von seinen Werken etwas besitzen wollten. Der Graf Doria war einer der ersten Sammler, die ihn goutierten. Er besass eine wichtige Sammlung von Bildern von Corot und den Meistern der Schule von 1850. Im Jahre 1870 fügte er seiner Sammlung einige Werke der Impressionisten bei, darunter „das Haus des Gehängten" von Cézanne. Später tauschte er dieses Bild gegen den „Schmelzenden Schnee" von Herrn Choquet, das bei dem Verkauf nach seinem Tode im Mai 1899 figurierte.

Mit Herrn Choquet nennen wir den Mann, der von Anfang an für Cézanne eine hohe Bewunderung empfand. In seiner Jugend hatte er sich in Delacroix verliebt, zu einer Zeit, wo dieser noch allgemein missachtet wurde und hatte sich so, mit bescheidenen Mitteln, eine Sammlung von dessen Werken zulegen können. Wie er zuerst zu Delacroix gegangen war, so führte ihn nun sein künstlerischer Instinkt den Impressionisten zu. Er bewunderte ganz besonders Cézanne; er bekundete seine Meinungen immer mit der grössten Wärme, hielt sich aber stets dabei in den höflichsten Formen. So gelang es ihm, viele Leute zu überzeugen, die von keinem anderen ein Lob der Impressionisten und Cézannes speziell geduldet hätten.

Herr Choquet hatte im Jahre 1873 mit Cézanne Freundschaft geschlossen, der nun in der Stadt und auf dem Lande viel für ihn und bei ihm malte. So entstanden drei oder vier sehr durchgeführte Porträts von Herrn Choquet, die einen wichtigen Teil seiner Produktion bilden. Im Juli 1899, nach Frau Choquets Tode, die die Sammlung ihres Gatten geerbt hatte, kamen einunddreissig Bilder von Cézanne zum Verkauf. Unter ihnen befand sich „le Mardi Gras", ein grosser Pierrot und ein Harlekin, eines jener Bilder, wo die Personen einfach hingestellt sind um gemalt zu werden, ohne irgend eine ersichtliche Handlung.

Im Jahre 1870 und später wohnte ein Händler von Malerutensilien in der Rue de Navarin, den man den Père Tanguy nannte. Die Impressionisten, die bei ihm Farben und Leinwand entnahmen, gaben ihm dafür Bilder zum Verkauf. Obgleich er sie zu minimalen Preisen anbot, wurde er nur wenige davon los, und sein Laden war damit vollgestopft. Nach der Belagerung von Paris, unter der Commune, gehörte er, wie so viele andere, zur Nationalgarde, wurde während der Schlacht zwischen den Verbündeten und der Armee von Versailles gefangen genommen und nach Satory geschickt. Er wurde vor das Kriegsgericht gestellt. Glücklicherweise kamen die untersuchenden Offiziere nicht auf den Gedanken, sich die Bilder, die er zum Verkauf hatte, anzusehen, um sie den Richtern zu zeigen; denn in diesem Falle wäre er sicher verurteilt und erschossen worden. Als er freigesprochen war, konnte er sein Geschäft weiterführen: Im Jahre 1879 verliess Cézanne seine Wohnung nahe beim Bahnhof Montparnasse, und begab sich nach Aix. Er vertraute seine Bilder dem alten Tanguy an, mit dem ich hinging, um welche zu kaufen. Sie waren nach der Grösse gegen die Mauer in Stössen aufgeschichtet, die kleineren zu 40 Frank, die grösseren zu 100 Frank. Ich wählte mir mehrere aus dem Haufen aus.

Cézanne hatte sich im Jahre 1867 verheiratet, 1872 war ihm ein Sohn geboren worden. Er verbrachte sein Leben teils in Paris und dessen Umgebung, teils in seiner Vaterstadt Aix, denn er unterhielt dauernd die besten Beziehungen zu seiner Familie. Während vieler Jahre lebte er in den bescheidensten Verhältnissen, von der Pension seines Vaters. Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1886 und seiner Mutter 1897 erbte er und zwei Schwestern das väterliche Vermögen und wurde nun ein reicher Mann in Aix, wo er von nun an seinen festen Wohnsitz hatte. Er besass ein Haus in der Stadt und liess sich ausserhalb ein Atelier bauen. Er malte weiter wie früher, denn sein einziges Interesse war seine Kunst geblieben. In den folgenden Jahren schien er zu vereinsamen; aber die Zeit, die für alles, was wahren inneren Wert hat, arbeitet, hat still auch für ihn gewirkt. Auf die erste Generation, die die Impressionisten nur als Zielscheibe ihrer Verachtung und ihres Spottes gekannt hat, folgte eine andere, die zu verstehen und zu ehren wusste. Cézanne, der einst am meisten Verachtete, blieb auch in der öffentlichen Gunst zurück; aber als Entschädigung fand er einen Kern von Bewunderern, der sich aus Künstlern, Kennern und Sammlern zusammensetzt und immer mehr anschwillt. Es hat sich eine Art Sekte gebildet, deren Abgott er ist.

Die Zeit hat also für ihn gearbeitet. Er hatte die Befriedigung, eines seiner Bilder auf der Weltausstellung von 1889, und mehrere auf der von 1900 zu haben. Beim Eintritt in das XX. Jahrhundert fand er auch Käufer für seine Werke.



PAUL CÉZANNE, PORTRÄT



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



W. LEISTIKOW, LANDSCHAFT

DAS JUNGE DEUTSCHLAND

In seinen „Erinnerungen an die Impressionisten" fordert George Moore, man solle jeden Gedanken, der einem kommt, zu Ende denken. Er sieht dieses Verfahren als Voraussetzung an für den Umgang mit Kunstwerken. Mit Recht. Aber er hätte auch ein Wort über die Gefahr sagen sollen, die in solchem konsequenten Erkenntnisverfahren lauern kann. Selten mag eine an sich bescheidene künstlerische Thätigkeit so verschiedenartige Gedanken geweckt haben, wie die um neue Anschauungsformen und Ausdrucksmittel ringende Kunstarbeit des jungen Geschlechts. Folgt man nun bedingungslos der Lockung, den Zustand einer passiv sinnlichen Beschaulichkeit aufzugeben, um mit philosophierendem



E. R. WEISS, STILLEBEN

Verstand die Berührungspunkte dieser determinierten Kunst mit dem Leben, ihr Verhältnis zur Idee der Gesetzmässigkeit und ihren Bezug zum Sozialen zu ermessen, so wird man eines Tages wahrnehmen, dass das unbefangene Interesse an den Kunstwerken unter den vielen zu Ende gedachten Gedanken gelitten hat. Durch allzu eifrige Teilnahme sieht man sich in einen Zustand halber Interessenlosigkeit versetzt. Und welche Bitternis liegt nicht in der Erkenntnis, dass gerade die Anstrengungen, die den Genuss reiner, tiefer und bleibender machen sollten, ihn nun zu vernichten drohen! Es kommen wohl Augenblicke, wo man die Klugen beneidet, die scheu vor den Pforten, dahinter die grübelnden Gedanken wohnen, Halt machen und verstohlen nur an den Thüren horchen. Der Wille hat über die Qual dieser inneren Erkältung keine Macht; und keine Selbstbezichtigung, kein Selbstvorwurf hilft, weil man eine gründliche Erkenntnisarbeit nicht ungethan wünschen kann. In solcher Stimmung will es dann scheinen, als wäre dem abgezogenen Gedanken nur das Höchste noch gemäss und als hätte man darum nicht das Recht mehr, über die Kunst Lebender zu urteilen.

Da führt der Zufall vor ein paar Bilder alter Holländer. Keine von den Grossen. Adriaen van de Velde, Pieter de Hoogh oder Terborch etwa. Und gleich schmilzt die Gedankenkälte vor der Wärme schlichter Empfindung, die sich dort, im goldenen Zirkel der schönen Form gefangen, über die Jahrhunderte hinweg lebendig und jung erhält. Das Lebensgefühl drängt die Reflexion zurück und beginnt sich wonnig zu dehnen, wie ein Kätzchen in der Sonne. Oder es greift die Hand, wenn solche Stimmung der Empfindungslosigkeit sich meldet, zu den Büchern geliebter Poeten. Nicht zu den Werken der Heroen oder der klugen Lebensdeuter nur, sondern auch zu den anspruchslosen Bänden, worin der grüne Heinrich von seiner Jugend erzählt, Jeremias Gotthelf und Reuter ein begrenztes Milieu zeichnen, Mörike die Wonnen heimlicher Enge besingt oder Otto Ludwig über die Welt der kleinen Leute meditiert. Wie oft sind doch die zu Ende gedachten Gedanken über die nicht eben hohen Begriffs-



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON



ULRICH HÜBNER, TRAVEMÜNDE



H. OLDE, INTERIEUR

gebäude solcher Poeten schon hinausgeklettert! Und doch besiegt die Empfindungskraft alle diese überklugen Gedanken mit einer einzigen lächelnden Gebärde. Nach wenigen Minuten der Lektüre ist man heimisch in diesen lauschigen Gartenwelten der Kunst; die Begriffe ertrinken tief im Zauberbronnen eines liebenden Weltgefühls. Es ist also die Kunst, die wieder zurückführt zum einfachen Genuss, nachdem sie selbst zu den vielfältigsten Gedanken gespornt hat? Sie selbst ist das Heilmittel für die Gefahr, die sie dem Grübler heraufbeschworen hat? Es liegt also nicht so sehr am Beurteiler, wenn er lau bleibt vor den Werken der meisten Zeitgenossen, sondern an dieser Kunst, die zwar stark genug ist, den Verstand in lebhafte Thätigkeit zu versetzen, aber nicht innerlich genug, um jederzeit durch einen Sieg der Empfindung den Urzustand des Lebensgefühls herzustellen? So ist es. Stärker als der weiseste Gedanke ist ein wahres Gefühl, ist selbst die kunstlose Natur. Wenn der kantisch geschulte Denker an den Grenzen der Erkenntnis angekommen ist, stellt ihn das Lachen einer schönen Frau, ein auf Baum und Wasser ruhender Sonnenstrahl wieder auf denselben Punkt, von wo er ausgegangen ist. Und den anspruchvollsten Kunstrichter, sofern er nur ein ganzer Mensch ist, macht ein Herzenston der Kunst, stamme er nun aus idyllischem Gefühl oder aus schneidend schmerzlicher Leidenschaft, wieder zum Laien. Gegen die Gefahr, kalt zu werden, schützt auch ihn die Kunst. Nur die unechten, die halben Gefühle tötet der zu Ende gedachte Gedanke.

Darum charakterisiert es die Kunst des neuen Geschlechtes, dass sie zu den fruchtbarsten Debatten anregt, aber nur in seltenen Fällen imstande ist, die Ergebnisse des Intellektes durch Gefühlskraft wieder zu besiegen. Den Ausstellungen, die Rechenschaft von der Jahresproduktion der Künstler geben, sieht man stets mit gespannter Erwartung entgegen, weil



H. OLDE, PORTRÄT

sie immer zu lehrreichen Erörterungen über die Kräfte unserer Zeit zwingen. Aber mit der Neuheit erlischt der beste Teil des Interesses. Denn dieses ist mehr auf ein Prinzip gerichtet als auf einzelne Individualitäten. In den Sezessionsverbänden, die aus inneren Notwendigkeiten entstanden sind, herrscht ein Kunstgeist, der für das Wollen und Können des jungen Deutschlands repräsentieren kann. Es duldet nicht Zweifel, dass er Geist vom Geiste ist, dem die Zukunft gehört. Er hat bereits wertvolle Kunstprinzipien geschaffen; aber zu prägnanten Persönlichkeiten hat er bisher nur Glieder der älteren Generation, nicht die Jungen machen können. Trotzdem heute das Prinzipielle viel klarer begriffen wird als vor zwanzig Jahren, hat sich daran ein Liebermann noch nicht wieder erzogen; und auch kein Trübner, kein Uhde oder Ludwig von Hofmann. Ja, sogar noch Erscheinuugen wie Eysen, Sperl, Schuch, Scholderer, Caspar David Friedrich, Waldmüller, Wasmann, Oldach es waren, sehen wir uns vergebens um, trotzdem unsere Zeit viele Maler mit Anlagen gleichen und sogar höheren Grades ihr eigen nennt. Rings von schönen Versprechungen umgeben, wird uns nur hier und da einmal eine reife Erfüllung. Der typische junge Sezessionist wirkt vorläufig noch wie ein nützlicher Parteigänger, der mit seiner Persönlichkeit für eine allgemeine Idee bezahlt. Das Seltsame dabei ist, dass diese Idee Entwickelung der Individualität heisst und dass sich die Mitglieder daran in der That in gewisser Weise frei, stark und selbständig machen. Aber sie entwickeln sich an der Idee mehr zu selbständigen Charakteren, als zu individuellen Künstlern. Mit grosser Achtung muss man von dieser Selbsterziehung sprechen. Sie hat erreicht, dass alle Phrasen verabscheut und Täuschungen der Routine unterlassen werden, dass man sich mit schöner Anstrengung bemüht, empfangene Eindrücke ohne Deuteln sachlich wiederzugeben. Die lockenden Irrpfade einer gedankenschweren Romantik werden verlassen und über die Dilettantenhöhe einer kleinlich gegenständlichen Nachahmungskünstelei hat ein gesundes Kunstprinzip selbst die wenig Begabten schnell erhoben. Die Grundsätze sind vortrefflich. Sie wären solide genug, eine Kunst wie die der alten Holländer zu tragen; und die Franzosen haben damit in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Bedeutendes geschaffen. Auch diese sagten wie unsere Jungen: „ich male, was ich sehe". Wenn sie doch zu wertvolleren Resultaten kamen, so lag es eben nicht so sehr am künstlerischen Grundsatz, als an der Beschaffenheit des „ich".

Um ein gutes künstlerisches Prinzip zu erkennen und anzuwenden, ist, neben einem soliden Talent, Einsicht nötig und Konsequenz, Intelligenz und Charakter. Diese Tugenden sind in den Sezessionen zu Hause. Sie haben schon genügt, aufs neue notwendige Fundamente zu schaffen, die der deutschen Kunst verloren gegangen waren. Aber



M. LIEBERMANN, EINGANG ZUM BAUERNHAUSE



M. LIEBERMANN, HAUS IN NORDWIJK



L. CORINTH, MUTTER UND KIND



CURT HERRMANN, STILLEBEN

sich nun Idealist, Naturalist oder wie sonst immer. Um dessen fähig zu werden, muss er zuerst sich selbst menschlich mehr entwickeln als der von Hemmungen eingeengte Laie es kann. Wendet er dagegen ein, auch er habe Hemmungen zu erleiden und er fühle sie, vermöge seiner feineren Sensibilität, peinlicher als andere, so darf ihm mit Fug geantwortet werden: sie zu besiegen, sei ihm das Talent als Gnadengeschenk der Natur gegeben und indem er es thue, sei er erst würdig, Künstler zu heissen. Das Allgemeine, worin sich die Allgemeinheit zu spiegeln vermag — das Ziel jedes höheren Kunstwerkes — misslingt nicht nur dem subjektivistisch eitlen, nach Exzeptionalität lüsternen Geist, sondern auch dem, der über Kunstprinzipien seine tiefere Natur vergisst. Prinzipien haben erst Wert, wenn sie in jeder Seele neu erschaffen werden, wenn das allgemein Notwendige sich als ein subjektiv Notwendiges darstellt, wenn der abgezogene Zeitgedanke in den verschiedenartigsten Seelen tiefes Erlebnis wird. Erlebnis, nicht nur Überzeugung! Und das geschieht allein, wenn das Individuum reif genug ist, seine Singularität zu einem Gleichnis menschlicher Allheit

sie reichen nicht aus, um aus dem fruchtbaren Boden des Prinzips einzig geartete Leistungen als selbständige Organismen hervorzutreiben. Die ehrlich und konsequent Strebenden kommen über einen gewissen Punkt selten hinaus. Und gerade jenseits dieses Punktes beginnt das Prinzip doch erst im erhöhten Persönlichen wahrhaft lebendig und bedeutend zu werden. Es genügt nicht, eine Individualität zu heissen; diese muss auch wert sein, „vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden". Der Betrachter sucht im Kunstwerk nicht eine Empfindungskraft, deren er selbst vor der Natur fähig ist, sondern eine höhere oder wenigstens doch reinere. Das Wort Künstler bezeichnet ihm einen Menschen, der in der Lage ist, oder sich durch starke Anstrengungen in die Lage bringt, allein der Kultivierung seiner Gefühle und Erkenntniskräfte zu leben, wozu der Laie durch Beruf oder mangelnde Anlagen nicht imstande ist. Der Künstler soll sein Publikum zu einer Empfindungshöhe emporziehen, nenne er

zu erweitern; das wichtigste Geschäft des Künstlers, der veredelnd wirken will, ist seine eigene Veredlung.

Bei den meisten Künstlern des jungen Deutschland stockt dieses Geschäft immer auf bestimmten Punkten. Sie haben die Grundsätze früher als das Erlebnis. Nur darum wird soviel um Prinzipien gekämpft. Und darum erscheint ihre entwicklungsfähige und gesunde Kunst so oft kalt. In ihrer Sachlichkeit ist Charakter, aber wenig Liebe. Man schätzt ihre Kunst, lässt ihr Gerechtigkeit widerfahren; aber man erwärmt sich nicht dafür. Sie wendet sich an den Kenner und sperrt die Laiengemeinde ab. So gewiss nun aber eine Kunst schlecht ist, die dem Volke gefällt und nicht dem Kenner, so sicher ist die vortrefflich, ja, im gewissen Sinne die einzig gute, die beide gleichmässig zum Anteil hinreisst. Einer edlen Popularität bedarf jede Kunst. Um ihrer fähig zu werden und doch von der höheren Forderung nichts aufzuopfern,



K. WALSER, SKIZZE FÜR EINE THEATERDEKORATION (CARMEN)

muss der Künstler einfach sein. Einfach wird aber nur, wer reif ist und tief zu fühlen vermag.

Was den Künstlern, die heute Träger unserer Hoffnungen sind, zu sagen Pflicht wird, ist weniger ein Gedanke des Kunstrichters als eine Schlussfolgerung des Moralisten. Dass dieser noch ungünstiger aufgenommen wird als jener, darf vom notwendig Scheinenden nicht abhalten. Ein Jeder wird besteuert nach Vermögen. Die Forderung nach Verinnerlichung dürfte nicht gestellt werden, wenn sich die Überzeugung nicht einstellte, dass die meisten der jungen Künstler, denen wir so gute künstlerische Grundsätze, so viele hoffnungsvolle Versuche und manches bedeutungsvolle Werk verdanken, einer weiteren persönlichen Entwicklung sehr wohl fähig sind. Was sie zur vollen Entfaltung des Gefühls und darum auch des Talentes nicht kommen lässt, ist eine gewisse Furcht vor der Einsamkeit. Scheu vor der Herzlichkeit, die als Sentimentalität nie so verschrieen war wie heute. Es herrscht eine wahre Angst, unweltmännisch zu erscheinen. Die Künstler sind zugleich Zöglinge des modernen Sachlichkeitsgedankens und Opfer der aufreibenden Lebensform unserer Übergangszeit. Sie nutzten schon, als sie sich äusserlich verbürgerlichten und damit viel kranke Romantik überwanden; aber sie sind in diesem Prozess auch innerlich bourgeoisiert worden. Moore merkt richtig an, es läge im Wesen der Kunst, sich abzusondern (denn nur so kann sie sich im höheren Sinne dem Leben anschliessen) und es wäre lächerlich, Künstler zu verlachen, weil sie nicht wie Gesandtschaftsattaches sprechen. Nun, die heutigen sprechen so und sehen aus wie Referendare, Bankbeamte oder Offiziere. Es ist ein neuer Typus aufgekommen, der von den Lächerlichkeiten der Fra Diavoloerscheinung allerdings ganz frei ist, dafür aber von den allgemeinen und gleichen demokratischen Rechten bis zur Vernichtung der Eigenart Gebrauch macht. In dieser übertriebenen Einordnungslust liegt zugleich Charakter und Unselbständigkeit. Die Künstler wollen nicht länger abseits stehen, sondern Grossstädter unter Grossstädtern sein. Aber sie brauchen auch die Geräusche

der Grossstadt und sie hassen die Armut. Dieses vor allem. Der allgemeine Taumel des *enrichissement* hat auch sie erfasst. Das Bohèmeleben ist nicht mehr Mode, macht den Künstlern auch nicht mehr Vergnügen. Sie wollen nicht Ärgernis geben. So kommen sie dazu, die bürgerlichen Tugenden auch in der Kunst zu kultivieren; die aristokratisch anachoretischen Instinkte aber, die dem Typus Leibl und Millet, Marées und Feuerbach eigen sind, werden erstickt oder betäubt. Da die Entschlusskraft zur Selbstverbannung nicht aufgebracht wird, entwickelt sich das Talent niemals in der Stille; es entgleitet den Weltkindern im gesellschaftlichen Treiben die Stimmung, die emporhebt und die Thomas Mann neulich mit schönen Worten so definiert hat: „Ausgeschlafenheit, frische, tägliche Arbeit, Spazierengehen, reine Luft, wenig Menschen, gute Bücher, Friede, Friede . . .!“

Eine Folge dieser Stimmungslosigkeit ist die charakteristische Armut an Motiven in der neuen Malerei und Skulptur, die dem Laien Langeweile verursacht. Die Künstler leben oft jahrelang von wenigen Naturmotiven, die sich für ihr specifisches Darstellungsprincip besonders glücklich eignen. Es liesse sich nichts sagen, wenn Jeder seine eigenen, ihm gemässen Motive hätte. So war es auch bei den Holländern; aber die Künstler treiben mit ihren Motiven oft einen bedenklichen Kommunismus, und da bei ihnen in dieser Weise Prinzip, Motiv und Technik übereinstimmen, so sind sie oft von einander kaum zu unterscheiden. Rings vom blühenden Leben, von heimlich webender Schönheit umgeben, hungern sie in der Fülle; ihre eintönige Tüchtigkeit lässt nicht den Reichtum ahnen, der überall leuchtet und dämmert. Darum ist bei uns aus dem Prinzip, worauf alle Voraussetzungen sonst zutreffen, eine Heimatskunst, wie die französischen Impressionisten sie sich geschaffen haben, noch nicht hervorgegangen. Über die Armut, die warten muss, bis die Natur die Anregung selbst



K. TUCH, HAVELLANDSCHAFT



R. BREYER, LANDSCHAFT

darbietet, bis ein glücklicher Zufall Talent und Stoff zusammenführt, vermag die eifrige Verachtung alles Stofflichen, die Betonung der Form als „einziges“ Ziel der Kunst, nicht hinwegzutäuschen. Wer der Form sicher ist, beschäftigt sich gern wieder mit dem Stoff; wer zu jeder Zeit das Schöne aus dem Wirklichen herausreissen kann, wählt auch frei unter den sich darbietenden Wirklichkeiten. Nur auf den Schülerbänken herrschen die Superlative. Die Franzosen haben immer wieder ihr geliebtes Paris gemalt, die Seine in der Stadt und vor den Thoren, die Notre-Dame und die Ballsäle, die Boulevards und die Gärten, Paris am Morgen, Mittag und Abend. Gewiss nicht der Gegenstände wegen, sondern in erster Linie, um künstlerische Grundsätze anzuwenden, um Empfindungen darzustellen. Aber da das Prinzip von starken Persönlichkeiten gehandhabt wurde, konnten die bekannten Gegenstände darin in einer neuen, nie gesehenen Weise lebendig werden; die Zaubermacht der Form zeigte sich, indem sie veredelte und verklärte was immer sie berührte. Hätten die Meister des Impressionismus in Berlin gelebt, so hätte Monet uns sicher die Gendarmenkirchen gemalt, wie er die London Bridge gemalt hat, hätte Sisley die tausend, trotz Leistikow, noch ungemalten Stimmungen an der Havel aufgesucht, hätte Pissarro die Linden, die Friedrichstrasse, die Spree an der Jannowitzbrücke wieder gemalt, wie Krüger und Gärtner es in anderer Weise gethan haben. Sie hätten der abscheulich plakathaften Heimatkunst der Teutschen, eine Heimatkunst entgegengestellt, die der Welt gehört. Das Kunstprinzip an sich ist nichts, ist ein Abstraktum, solange es nicht angewandt wird auf Erscheinungen, die uns lieb oder bedeutend sind oder es zu sein verdienen. Das kann aber nur geschehen, wenn das Prinzip im Individuellen untergeht, um als eine persönliche Kraft aufzuerstehen. So ist es bei Leibl, Feuerbach, Marées, bei Manet, Monet, Courbet und Degas gewesen, ist so bei Rodin, Hildebrand und



K. VON KARDORFF, BIERGARTEN



CHR. ROHLFS, LANDSCHAFT



U. HÜBNER, ALT TRAVEMÜNDE

Maillol. Sie alle sind oder waren einsame Menschen, Einsiedler, denen die Meisterschaft in der tiefen Ruhe einer hingegebenen Naturanschauung reifte. Wenn ein Liebermann ganz er selbst geworden ist, ohne sich in diesem Maasse zu isolieren, so kann dieser besondere Fall als Gegenbeispiel nicht gelten. Für sie alle, die dem jungen Deutschland doch Vorbilder geworden sind, gilt der Ausruf des jungen Goethe: „So fühl ich in dem Augenblick was den Dichter macht, ein volles, ganz von *einer* Empfindung volles Herz!"



R. ENGELMANN, PORTRÄT

Es können einzelne Namen in diesem Zusammenhang nur sehr bedingt genannt werden. Nicht Dieser oder Jener ist gemeint, sondern der Typus. Das Gesagte gilt für die Wirklichkeitskunst und für die neuromantische Phantasiekunst, für die Maler und Bildhauer. Innerhalb solcher Betrachtungsweise ist es unerheblich, ob ein Maler der Gruppe angehört, die von Liebermanns Beispiel beeinflusst wird, ob er sich mehr von Trübner und weiterhin von Leibl anregen lässt, unmittelbar im französischen Impressionismus Bestätigung seiner Instinkte sucht, oder auf den Spuren Feuerbachs, Marées und Ludwig von Hofmanns wandelt; ist es gleichgültig, ob ein Bildhauer sich Rodin, Maillol oder Hildebrand als Vorbild wählt oder selbständig alte Traditionen und Anschauungsmethoden deutet wie, beispielsweise, der vortreffliche Gaul es thut. Dass alle lebendigen Grundsätze unserer Kunst, so verschieden sie scheinen, auf dasselbe Weltgefühl zurückweisen und dass mit jedem rechten Prinzip das Vortreffliche zu schaffen ist, lehren die Ausstellungen in jedem Jahr. Wer könnte verkennen, dass Künstler wie Corinth, Olde oder Leistikow Energien sind, die durch Steigerung subjektiver Empfindungskräfte einen bemerkenswerten Grad zu erringen gewusst haben, dass starke Talente wie Slevogt, die beiden Hübner, von Kardorff, Breyer, Franck, Weiss dicht vor einer schönen Erfüllung, vor der Entfaltung einer charakteristischen Originalität zu stehen scheinen, und dass Namen wie Brandenburg, Tuch, Linde-Walther, von König, Baum, Beckmann, Kolbe, Engelmann, Netzer und viele andere, Hoffnungen auf eine bedeutungsvolle Entwickelung unserer Kunst immer wieder wecken. Niemals vielleicht ist die deutsche Kunst reicher an wohlorganisierten Talenten gewesen, niemals waren die Voraussetzungen auch so günstig. Was Wunder aber auch, dass sich der an der Weltkunst erzogene Wunsch nach Resultaten umsieht, die sich zu den



H. NEEZER, BRUNNEN

heutigen Leistungen verhalten, wie das fertige Haus zum Grundriss.

Die Zeit wird sich wahrscheinlich bald nach Künstlern umsehen, in denen der Grundsatz vollständig persönliches Leben geworden ist. Denn es scheint, als müssten die germanischen Völker die Erbschaft der französischen Kunst antreten, um aus der reichen Blütenpflanzung Fruchtkulturen der Zukunft zu gewinnen. Frankreich wird wahrscheinlich der künstlerischen Entwickelung ähnliches bedeuten wie der politischen. Es waren germanische, vor allem englische Ideen, womit die sozialen Revolutionen des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich gemacht wurden. Greifbaren Nutzen von diesen Umwälzungen haben viel weniger die Franzosen gehabt als die Nationen, denen ihre Ideen zurückgegeben wurden, nachdem sie in einer Blut- und Eisenkur zu Wirklichkeiten gemacht worden waren. Frankreich war politisch stets das Experimentierland Europas. Zum Lohn dafür, dass es der modernen Menschheit die Kastanien aus dem Feuer geholt und seine Kräfte dabei verausgabt hat, sinkt es nun langsam zu einem Staat zweiten Ranges hinab. Und dieser Vorgang wird sich in der Kunst allem Anschein nach wiederholen, wie ja die Kurven einer politischen Entwickelung sehr oft denen einer künstlerischen entsprechen. Man braucht nur, um Kleineres mit Grossem zu vergleichen, an das Verhältnis des römischen Weltreiches zu Griechenland zu denken. Auch die geniale Kunstschöpfung der Franzosen, die im Impressionismus gipfelt, ist letzten Endes auf mehr nordisches als romanisches Natur- und Weltgefühl zurückzuführen. Ein englisch-niederländischer, fränkisch-gotischer Kunstgedanke ist im fruchtbaren Klima des nordfranzösischen Geistes gereift und prachtvoll entwickelt worden. Aber auch er wird wahrscheinlich, nachdem das Experiment nun geglückt und von Genialen das Prinzip gebildet worden ist, an jüngere Kulturkräfte weitergegeben werden. Um von diesen seiner Exzeptionalität und teilweise freilich auch seines feinsten

Glanzes entkleidet zu werden; aber auch, um sich als eine allgemeine, in höchstem Sinne sociale Kraft zu erweisen. Diese Kunst ist ihrem ganzen Wesen nach nicht für den Ausnahmegeschmack erdacht; sie ist vielmehr der Anfang einer vergeistigten demokratischen Wirklichkeitskunst unseres Zeitalters, ist genau so ausdehnungsfähig, fruchtbar und sachlich phantasievoll, wie es der moderne kosmopolitisch gerichtete Lebensgedanke ist.

Nicht an einem Ende stehen wir, sondern immer wieder am Anfang. Man spürt es leise schon, dass auch Deutschland sich rüstet, das edle und verantwortungsreiche Erbe anzutreten. Aber die Jugend ist sich der Tragweite ihrer Instinkte noch nicht bewusst. Darum wird so oft mit dem im Kern urgesunden Prinzip die weltmännische Blasiertheit, das artistische Spiel verbunden. Das Prinzip selbst aber winkt Persönlichkeiten herbei, die ungeborenen Möglichkeiten rufen nach individueller Bildnerkraft. Ein grosses Zukunftsschicksal senkt sich auf die Schultern auch des *jungen Deutschland*. Die Jugend hält wieder *einmal in ihrer Hand* eine Entscheidung über die Entwicklung unserer Kultur, wie es oft schon im 19. Jahrhundert der



H. NETZER, BRUNNENFIGUR



G. KOLBE, RELIEF

Fall war. Die bange Frage wird laut, ob der rechte Augenblick wieder verpasst wird, oder ob die Heutigen aus der Geschichte zu lernen wissen; ob das, was Leibl und seine Schule, was Liebermann und Hildebrand begonnen haben, gross fortgesetzt werden kann. Dank der Arbeit des jungen Deutschland beginnen die Phrasen und Lügen einer krankhaften Romantik rings zu fallen. Aber es genügt nicht, wenn das Verkehrte vernichtet und der gesunde Grundsatz wieder hergestellt wird. Wie das Gesetz in der Natur sich nicht anders manifestiert, als in unzähligen individualisierten Organismen, alle verwandt und doch alle auch nur sie selbst, so muss sich eine Kunstidee in ganz persönlichen Schöpfungen offenbaren, die nur von Seiten einer allgegenwärtigen Stilidee zusammenhängen. Aus dem Schüler muss nun ein Herr werden. Ein Herr kraft des Gefühls und des Willens, sich liebend einer Idee des Ewigen hinzugeben.

ERINNERUNGEN

AN DIE IMPRESSIONISTEN

VON

GEORGE MOORE

FORTSETZUNG

Eines Tages wird man die Frage erörtern müssen, ob die Anschaffung von allerlei Schnippseln, von Stühlen, Schüreisen, Karaffen, und der Bau kostspieliger Häuser, worin man sie mit ausgestopften Vögeln und Eskimobooten und allem Krimskrams der Südsee-Insulaner aufschichtet, nicht eine Verschwendung des Staatsvermögens ist. Jedes Zeitalter hat seine Thorheit; die Thorheit des zwanzigsten Jahrhunderts ist wahrscheinlich der Drang zu bilden. Ich sage nicht: der Bildungsdrang — davon ist sehr wenig zu spüren. Es ist gar nichts Ungewöhnliches, Menschen zu begegnen, die zugeben, dass sie nicht gebildet sind, und wir treffen auch Menschen, die zugeben, dass sie nicht imstande sind, sich zu bilden, aber wir treffen nie jemand, der zugiebt, dass er nicht irgend jemand anders zu erziehen vermag. Daher die Beliebtheit der Museen. Doch der Mensch ist voller Ausflüchte und Vorwände. Er möchte gern jemand erziehen, aber er scheut sich, etwas zu thun, das die Gegenwart stören könnte. Das ist die grosse Furcht des gemeinen Mannes: die Gegenwart auch nur im geringsten zu stören. Deshalb füllt er Museen mit toten Gegenständen, die nie einen Wunsch, einen Trieb, eine Vorstellung aufkommen lassen können, und legt Ehre ein, indem er zur Bildung eines Volkes beiträgt, ohne irgend etwas hinzuzufügen.

Möglicherweise tu ich dem gemeinen Reichen unrecht. Vielleicht liegt der Grund, warum seine Schenkungen an Museen in der Hauptsache aus alten, toten Gegenständen bestehn, die der Geist des Lebens verlassen hat: aus alten Münzen, alten Pergamenten, alten Gemälden — vielleicht liegt der Grund darin, dass er wertvolle moderne Gemälde nicht zu erwerben versteht. Ich gebe zu: die Schwierigkeit ist gross, und die Versuche, die man unternommen hat, Sammlungen moderner Gemälde zu erwerben, sind nicht von Erfolg begleitet gewesen. Ich spiele hier auf die Tate-Galerie an. Was wir brauchen, ist eine Mustersammlung, ein Wahrzeichen. London braucht eine solche, jede Stadt in England braucht sie. Die einzigen schönen Bilder in der Nationalgalerie sind alte Bilder, und zum Zweck der Belehrung in der Kunst der modernen Malerei sind alte Bilder nutzlos, denn das ganze Verfahren der Malerei hat sich in den letzten hundert Jahren geändert.

Ein so tiefgreifender Umschwung hat sich vollzogen, dass wir Modernen nicht mehr wie die alten Meister empfinden und sehn. Das wird Jedem einleuchten, der in den Louvre geht, um einmal nachzuprüfen, wie die alten Meister gemalt haben. Er wird finden, dass alle Bilder vor dem neunzehnten Jahrhundert zuerst in schwarz und weiss gemalt

und dann lasiert wurden. Zum Verständnis des Wortes „lasieren" will ich sagen, dass es das Auftragen transparenter Farben bedeutet ohne eine Beimischung von Weiss. Wie sehr sich auch die Künstler in Italien, Spanien, Holland und Frankreich voneinander unterschieden: in dieser Beziehung malten alle gleich. Sie malten ihre Bilder in schwarz und weiss und trugen dann die natürlichen Farben auf. Die im siebzehnten Jahrhundert in Holland gemalten Rosen wurden zuerst schwarz gemalt und dann mit Karminlack lasiert. Ja, bis herab auf Bouchers Zeit, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, finden wir keine Spur von dem, was wir Modernen unter „Malerei" verstehn.

So seltsam es scheinen mag: Greuze war der Erfinder der modernen Malerei. Wenn jemand daran zweifelt, dass der moderne Geist von seiner künstlerischen Technik abhängig ist, so mag er eine Landschaft in schwarz und weiss malen und hernach lasieren, wie es die Alten thaten, und er wird finden, dass er, wenn nicht ein archaisches Bild, so doch ein Bild mit einem leicht archaischen Anstrich gemalt hat. Die alten Maler sahen, vielleicht infolge ihrer Methode, die Natur in grossen Verhältnissen; wir interessieren uns fürs Detail und sind darauf erpicht, jede vorübergehende Wirkung des Regens oder der Sonne festzuhalten. Wir verlangen vor allen Dingen Licht, und das Helldunkel langweilt uns. Wir lassen keinen Stein im Vordergrund aus, obwohl sein Wert derselbe ist wie der eines Stückchens Mauer im Mittelgrund. Um mich so auszudrücken, dass Jedem klar wird, was ich meine, will ich sagen: „Unsre Bilder sind nicht mehr Arabesken." Das erste, was wir bei Claude Monet bemerken, ist, dass er der Arabeske Turners und Constables entrann. Darum ward nie eine haltlosere Behauptung in die Welt gesetzt als die, die Impressionisten hätten ihre Kunst aus England bezogen. Man wird bemerken, dass ich den modernen Geist der modernen Technik zugeschrieben habe; andre sind vielleicht eher geneigt anzunehmen, der moderne Geist habe die moderne Technik erfunden. Nun, es wird immer schwierig sein zu entscheiden, ob das Ei vor dem Hühnchen oder das Hühnchen vor dem Ei da war. Aber so viel steht wenigstens fest: die Errungenschaft der eigentlichen Malerei musste zum Impressionismus, zum „Neuen Athen" führen.

Und wieder knirscht die Glasthür des Cafés auf dem Sand. Herein tritt Degas, ein rundschultriger Mann in grau gesprenkeltem Anzug. Er hat nichts ausgeprägt Französisches an sich, abgesehn von seiner grossen Krawatte. Seine Augen sind klein, seine Worte scharf, ironisch, zynisch. Manet und Degas sind die Führer der Impressionisten-Schule, aber ihre Freundschaft ist infolge unausbleiblicher Nebenbuhlerschaft in die Brüche gegangen.

„Degas malte seine Semiramis, als ich das Moderne Paris malte", sagt Manet.

„Manet ist ausser sich, weil er nicht grässliche Bilder wie Carolus-Duran malen kann und gefeiert und dekoriert wird. Er ist Künstler, nicht aus Neigung, sondern aus Notwendigkeit, er ist ein ans Ruder geketteter Galeerensklave", sagt Degas.

Und ihre Arbeitsweise ist völlig verschieden. Manet malt sein ganzes Bild nach der Natur und baut auf seinen Instinkt, der ihn sicher durch das abschüssige Labyrinth seiner Stoffwahl geleitet. Sein Instinkt lässt ihn nie im Stiche, er hat ein Sehvermögen im Auge, das er Natur nennt, und er malt unbewusst, wie er seine Speisen verdaut; denn hitzig denkt und sagt er, der Künstler solle nicht nach einer Synthese suchen, sondern einfach malen, was er sehe. Diese erstaunliche Identität von Natur und künstlerischem Sehen ist bei Degas nicht vorhanden, und selbst seine Porträts sind nach Zeichnungen und Skizzen komponiert.

Meiner Ansicht nach war Degas typischer für seine Zeit als Manet. Wenn wir ein Bild von Degas betrachten, denken wir: ‚Ja, so haben wir in den siebziger und achtziger Jahren gedacht.' Manet strebte ebenso ernst nach Modernität wie Degas, aber sein Genie bewahrte ihn vor den Ideen, die seiner Zeit angehörten. Manet war nichts als Maler, und es war ihm einerlei, ob er einen religiösen Stoff malte — die Engel am Grabe — oder ein Wettsegeln bei Argenteuil. Manet war eine Triebkraft, Degas eine Verstandeskraft, und seine Originalität entspricht dem Rezept Edgar Poes, dessen Auffassung von der Originalität in dem Ausspruch steckt: „Ich will eine gewisse Sache nicht machen, weil sie ein andrer vorher gemacht hat."

So kam der Tag, da Degas die Semiramis zugunsten einer Balletteuse aufgab. Semiramis war schon gemalt worden, das Ballettmädchen in rosa Tricots, unförmlichen Schuhen und bauschigen Röcken mit einem Gesicht, unnatürlich wie ein Kakadu, noch nicht. Und Degas brachte auch den Akrobaten und die repasseuse in der Kunst auf. Sein Porträt von Manet auf dem Sofa, wie er der klavierspielenden Madame Manet lauscht, ist eins

der intellektuellsten Bilder, die die Welt gesehn hat; seine Intellektualität erinnert einen an Leonardo da Vinci, denn wie Degas malte Leonardo mehr verstandes- als instinktmässig.

Als ich vor ein paar Monaten im Louvre war, fiel es mir ein, Leonardo mit Degas zu vergleichen. Ich hatte dort einen besondern Auftrag zu erledigen, und nachdem ich vom vielen Betrachten und Reden müde geworden war, bog ich, um mich zu erholen, in die Salle Carré ein, wanderte darin umher und wartete auf Anregung. Vor langer Zeit war mir die Mona Lisa ein Erlebnis, aber dieses Jahr tat es mir Rembrandts Porträt seiner Frau an. Es entzückte mich nicht, wie mich Manet entzückt; der Eindruck war tiefer und stärker, und ich kam mir vor wie der Patient einer magnetischen Kur in der Umwindung eines mächtigen Zaubers. Der Eindruck, den dies Bild hervorbringt, ist fast körperlicher Art. Es überfällt Einen wie Musik, wie ein plötzlicher Parfumhauch. Tritt man näher, so schwinden die Augen zu braunen Schatten dahin; entfernt man sich, so beginnen sie ihre Geschichte zu erzählen: die Geschichte einer weiblichen Seele. Sie scheint ihre Schwäche, ihr Geschlecht und die Bürde ihres Sonderschicksals zu kennen; sie ist die Frau Rembrandts, eine Dienerin, eine Trabantin, eine Wächterin. Der Mund ist bloss ein kleiner Schatten, aber welche sehnsüchtige Zärtlichkeit liegt darauf! Die Farbe des Gesichts ist weiss, schwach getönt mit Bitumen, und durch das Gelb der Wangen bricht ein mattes Krapp-rot durch. Sie trägt eine Pelzjacke, aber der Pelz machte Rembrandt keine Mühe, er strebte nicht nach realistischem Ausdruck. Es ist Pelz — das genügt. In den Ohren hängen graue Perlen, auf der Brust steckt eine Spange, und unten auf dem Bilde streckt sich eine Hand aus dem Rahmen. Diese Hand gemahnt, wie das Kinn, an die alte Mär, dass Gott ein wenig Lehm nahm und daraus den Menschen schuf. Dies Kinn und die Hand und der Arm sind, ohne mit Geschicklichkeit zu prunken, geformt, wie die Natur formt. Das Bild sieht aus, als sei es auf die Leinwand gehaucht. Hat nicht ein grosser Dichter gesagt, Gott habe seinen Odem in Adam geblasen?

Daneben scheinen die andern Bilder trocken und unbedeutend. Die in der Literatur berühmte Mona Lisa, die ein paar Meter davon entfernt hängt, kommt mir gemacht vor, wenn ich sie mit diesem Porträt vergleiche. Das so oft als geheimnisvoll bezeichnete Lächeln, das zaudernde Lächeln, das es mir in der Jugend angetan hatte, dünkt mich jetzt nur noch eine Grimasse und die blassen Berge so wenig geheimnisvoll wie ein Globus oder eine Landkarte in geringer Entfernung.

Die Mona Lisa ist eine Art Rätsel, ein Akrostichon, ein poetisches Dekokt, eine Ballade, ein Rondell, ein Villanell d. h. eine Ballade mit wiederkehrendem Schlussreim, eine Sestine — das ist sie: eine Sestine. Die Mona Lisa, die im Motiv mehr Literatur als Malerei ist, hat viele Dichter angezogen. Wir müssen ihr viele mittelmässigen Verse verzeihen um einer unvergleichlichen Prosastelle willen. Sie ist in den Besitz des ewigen Lebens gelangt, hat ihre Unsterblichkeit in Paters Prosa gefunden.

Die Mona Lisa und die Tanzstunde von Degas sind intellektuelle Bilder, sie wurden mehr mit dem Gehirn als mit dem Temperament gemalt; und was ist der Intellekt neben einer Begabung wie der Manets! Das verstandesmässige Vergnügen, das wir einem so merkwürdig kritischen, spürenden, ätzenden Geiste wie Degas danken, das verblasst; aber die Freude, die uns eine malerische Begabung wie die Manets bereitet, ist eine Freude, die ewig währt. Das Vergnügen an einem frühen Degas, wie der Semiramis, ist dauerhafter als das, welches uns die ins grelle Rampenlicht hinausspringenden Tänzerinnen machen.

An die Semiramis knüpft sich eine Anekdote: Degas malte Semiramis an der Spitze einer Weiberschar, die die Mauern von Babylon bewunderte; im Hintergrund waren die hängenden Gärten. Aber eines Tages kratzte er das halbe Bild weg. Er erklärte das damit: Semiramis würde sich nicht mit Weibern umgeben, sie würde, von Männern umgeben, dahinschreiten.

Seine besten Bilder entstanden, bevor er zu denken begann, als er sich lediglich für die Natur interessierte. Da konnte er die Geschichte eines Charakters auf einem Gesicht besser erzählen, als es seit Holbein geschehn ist. FORTSETZUNG FOLGT



CHRONIK

Graf Kessler schreibt uns: Im Anschluss an Ihren Artikel über Weimar in Ihrer letzten Nummer habe ich folgenden Brief an die Zeitungen, die diesen Artikel abgedruckt hatten, gerichtet:

„Die Fassung des in Ihrem Blatte wiedergegebenen Artikels aus „Kunst und Künstler" zwingt mich, das Wort zu ergreifen, um festzustellen, dass Seine Königliche Hoheit den Grossherzog von Sachsen-Weimar in der betreffenden Angelegenheit kein Vorwurf treffen kann. Der Grossherzog handelt als Souverän nach dem Rat Allerhöchstseiner Ratgeber. Bedauerlich ist allerdings, dass die Grossherzogliche Person überhaupt in diese Angelegenheit hereingezogen worden ist, dadurch dass der Oberhofmarschall einen an ihn nach Aufklarung der Gedächtnisschwäche eines Kammerherrn gerichteten privaten Brief den Behörden überlieferte, wodurch eine Intervention der Allerhöchsten Stelle erzwungen wurde. Aber umsomehr muss man wünschen, dass Fernstehende wenigstens die nötige Ehrerbietung und Rücksicht gegen die Person eines deutschen Bundesfürsten nicht ausser Acht lassen."

Da man diesen Brief, wie es scheint, hier und dort missverstanden hat, so möchte ich wiederholen, dass der Vorwurf, den Grossherzog in die Angelegenheit hineingezogen zu haben, nicht Sie trifft, sondern den Oberhofmarschall, der einen an ihn gerichteten *sehr* privaten Brief, den Gepflogenheiten zuwider, *den Behörden übergab* und so den Grossherzog zu einer Stellungnahme zwang. Wenn die Person des Grossherzogs aus den Erörterungen danach jetzt nicht mehr fernzuhalten ist, so bleibt doch zu hoffen, dass der einmal begangene Fehler nicht zur Ursache werden möge, dass der hohe Herr in der Öffentlichkeit *auch* Mangel an Rücksicht und Ehrerbietung finde." —

Zu gleicher Zeit wird publik, dass dieser Oberhofmarschall, Herr von Palescieux, von dem Graf Kessler so Seltsames andeutet, aus eigener Machtvollkommenheit dem deutschen Künstlerbund die Benutzung der Museumsräume am Karlsplatz untersagt hat, trotzdem eine ministerielle Zusage gegeben war. Auch wies das „Berl. Tageblatt" neulich auf charakteristische Beziehungen hin, die zwischen dem Oberhofmarschall und dem als wütenden Bilderstürmer im Rodinstreit bekannten Professor Behmer zu bestehen scheinen.

Wer ist nun eigentlich Herr von Palescieux, über den man seit langem schon so merkwürdige Andeutungen hört? Ist er allein verantwortlich, warum wird es dann geduldet, dass dieser Hofbeamte fortgesetzt die nationalen Kunstinteressen schädigt, immer verborgen hinter dem Grossherzog, der in dieser Angelegenheit ohne „ministerielle Bekleidungsstücke" schutzlos dasteht?

*

Eine Nachricht, so froh, dass man nach allen Erfahrungen nicht recht daran zu glauben wagt: Alfred Messel ist vom Kaiser ausersehen worden, Baumeister

der zunächst geplanten Museen zu werden. Nach Tuaillon nun Messel. Sollte eine „glückliche Wendung" eintreten? Dann wäre noch Hoffnung fürs Opernhaus, für das Brandenburger Thor. Aber warum dann nicht zehn Jahre früher? Was alles hätte nicht verhindert werden können!

*

Am 20. November wurden die alten Meister der Sammlung Königswarter bei Ed. Schulte versteigert. Werke ersten Ranges fehlten, doch war das Niveau gut. Es wurden auf der stark besuchten Auktion Preise erzielt, die die Marktpreise zum Teil erheblich übersteigen. Das Hauptwerk der Sammlung, ein Selbstbildnis Rembrandts von sehr geringer Qualität, brachte 180,000 Mk. Das Kaiser Friedrich-Museum erwarb zwei Werke: einen Canaletto (Piazetta) für 32,500 Mk. und eine Landschaft des jüngeren Teniers für 30,000 Mk. (Dieses letzte durch Schenkung.) Einige andere bemerkenswerte Preise folgen: Cuyp (Landschaft mit Kühen) 72,000 Mk.; Van Dyck (zwei Herrenbildnisse) 56,000 Mk. und 49,000 Mk.; Claude Lorrain (Küstenlandschaft) 15,200 Mk.; Van Goyen (zwei Landschaften) 7000 Mk. und 8900 Mk.; Greuze (Mädchenkopf) 9100 Mk.; Frans Hals (Herrenbildnis) 29,000 Mk.; Jan van der Heyden (Schlossansicht) 32,000 Mk.; Hobbema (Hütte an der Dorfstrasse) 42,000 Mk., (Kirche) 23,500 Mk., (Ruine am Wasser) 46,000 Mk.; Hoppner (weibliches Bildnis) 22,000 Mk.; Lancret (Tanz im Freien) 71,000 Mk.; Mieris (Cavalier im Laden) 26,000 Mk.; Nattier (Bildnis) 62,000 Mk.; Ostade (Karren vor dem Bauernhaus) 42,100 Mk., (Dorfschule) 39,000 Mk.; Reynolds (Selbstbildnis) 21,600 Mk.; Romney 22,100 Mk.; Rubens (Bildnis) 84,000 Mk.; Ruisdael (Backsteinbrücke) 20,600 Mk.

*

Seit einigen Wochen besitzt Berlin ein Theaterhaus mehr. Es liegt am Nollendorfplatz und ist im „Jugendstil" erbaut. Dülfers sehr ernster Versuch in Dortmund, dem modernen Theaterproblem eine architektonische Lösung zu finden, ist hier von eiligen Unternehmern kopiert und arg diskreditiert worden. Immer ist es dieselbe Erscheinung: die Leutchen meinen, mit der „Idee" hätten sie auch die Kunst. Dülfer setzt charaktervoll fort, was Schinkel und Semper begonnen haben; die Berliner Firma, die mit Erfolg bemüht ist, die Baukunst zu industrialisieren, setzt nichts fort und beginnt darum auch nichts Neues.

*

Vor bald fünf Jahren schrieb ich über den Entwurf zu einem Roland-Bismarck für Hamburg in die „Zukunft" folgende Sätze: „Mit dem ersten Preis gekrönt und zur Ausführung angenommen ist ein Werk, das mit deutlicher und darum verstimmender Absicht von der naturalistisch-hellenistischen Schablone abweicht und die Aufgabe im wesentlichen architektonisch fasst. Das fertige Werk, das auf einer Anhöhe durch seine Dimensionen weithin sichtbar sein wird, kann eine starke dekorative Note im Stadtbild werden und jedenfalls bedeutender wirken als etwa die Berliner Siegessäule. Aber es wird ein Leuchtturm des nationalen Gedankens sein, eine Hansasäule, ein granitenes Reichsplakat — kein Bismarckdenkmal . . . Lederers Modell hat viele Ahnen in der Kunstgeschichte. Das wäre an sich nicht unbedingt entscheidend, wenn der Künstler, dem eine nicht gewöhnliche Virtuosengeschicklichkeit zu Gebote steht, aus den Anregungen ein neues Ganzes zu machen gewusst hätte. Das Rolandsymbol ist im Grunde banal und hat selbst vor dem allegorischen Apparat der Begasschule nicht innere Grösse voraus. Es ist neuer als die hellenistischen Gleichnisse in Bronze und Marmor, nicht tiefer. Diese plakathafte Gemeinverständlichkeit, der Zeitungsgeruch darin, die Aufdringlichkeit der in Stein gefassten Parlamentsphrase: das Alles ist für den stillen Verehrer der grossen Persönlichkeit äusserst fatal. Dieses ist nicht die Pose der Siegesallee, aber die „sezessionistische"; nicht ein produktives Temperament hat Bleibendes geschaffen, sondern ein sehr geschickter Nachempfinder den Baum kräftig geschüttelt, als die Zwetschen reif waren." Das klang damals Manchem zu schrill, zu lieblos. Klingt heute vielleicht unsern Dionysischen vor dem fertigen Denkmal noch peinlicher. Es ist aber kaum etwas zu korrigieren. Wenn ein mittleres Talent sich einer wirkungsvollen „Idee" bemächtigt, wird es dadurch grösser? Dieses Denkmal wirkt in den ersten Sekunden stark durch die Gewalt der Quantität. Es ist eine Monumentalität darin, wie etwa in Schmitzens Architekturdenkmalen, die ebenfalls längerer Betrachtung nicht standhalten. Verstärktes Orchester; der Ton ist lauter, nicht edler. Es fehlen dem Denkmal gute Verhältnisse; es fehlt auch im Einzelnen an Feingefühl und Kunstsinn; es fehlt vor allem den Massen die Musik. Natürlich hat die Leistung unter den heutigen Verhältnissen grosse Meriten. Aber das sind mehr Bismarcks Meriten als Lederers. Als Zeichen der Zeit ein merkwürdiges Werk. Aber künstlerisch — o Ewigkeit, du Donnerwort! — steht es wenig höher als das Niederwalddenkmal. Ein anderer „Stil"; eine neuere Sehenswürdigkeit!

Wesentlich zu erhöhen wäre der Eindruck, wenn die kindlichen „gärtnerischen Anlagen" des Hügels zugunsten einer grosszügigen, bis zur Strasse hinabführenden Treppenanlage beseitigt würden.

*

Für das Instinktleben unserer Zeit bezeichnend sind auch die mannigfachen Versuche, den Tanz zu reformieren. Es wird dunkel empfunden, dass der Tanz die triebschwangere Universalkunst ist, woraus Plastik,

Mimik, Musik, Drama und Malerei hervorgehen. In dem Suchen nach neuen Stilformen wendet man sich dem Primitiven zu und will doch das Raffinierte auch nicht fahren lassen. Darum entzückte die mystische Lichtarabeske der Loie Fuller, das Gassenjungenrokoko der Saharet, die lieblich tragische Groteske der Sada Yacco und die nonnenhafte Nacktheitsprovokation der Duncan. Darum auch hat Ruth St. Denis jetzt einen Erfolg in Berlin gehabt. Von allen Tänzerinnen der letzten Jahre ist sie die ursprünglichste und kultivierteste. Sie bleibt nicht im Variétéhaften stecken wie die Saharat und geht weit über die antikisch und allegorisch kostumierte Hopserei der amerikanischen Governess hinaus. Wenn diese Alma Tadema und Burne Jones tanzt, so erinnert die Denis an den japanischen, orientalischen Einfluss auf die moderne Malerei. Beardsley, Lautrec, Rodin. Die Worte Rodins über die Tänzerinnen von Kambodscha kommen Einem ins Gedächtnis. Europäisierte indische Mystik, französisch raffinierte Bajaderenkunst; Bauchtanz, Fakirkunststück und Korybantengrazie. Wo Miss Duncan an Schopenhauer, Phidias und Professor Thode denkt, treibt diese priesterlich reizende Tänzerin Empfindungspsychologie. Gegenüber der lyrischen Pensionsmädchenklassik, der nur noch der Kneifer fehlt, wirkt ihre Art dramatisch und elementarisch; ist die Kunst der Duncan ein Lämmlein weiss wie Schnee, so ist die der Denis ein geschmeidiger Panther, grazil und grausam, wollüstig faul und pfeilschnell agressiv, vegetativ erotisch und temperamentvoll spirituell. In ihrem Tanz sind die guten Instinkte und die schlimmen, Kuss und Kralle; es ist Griechenland darin, Egypten, Japan und freilich auch die Ballettschule der grossen Oper. Das Religiöse des Tanzes kommt bei dieser emanzipierten „Götter-sklavin" zum Durchbruch. Man ahnt, was der Tanz frühen Völkern ist; ein Anbeten mit allen Sinnen, mit dem ganzen Körper, und dass aus dieser religiösen Gefühlsspannung die einzelnen Künste ans Licht treten. Und darum stets auch darauf zurückweisen.

*

Wenn dieses Heft erscheint, wird die Frage wahrscheinlich entschieden sein, ob der Plan, Bruno Paul, den talentvollen Zeichner des Simplizissimus und den talentvolleren Innenarchitekten in die seit Jahren unbesetzte Stellung eines Leiters der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbe-Museums zu berufen, die Billigung des Kaisers gefunden hat. Die Entscheidung wird noch zu glossieren sein, wie sie auch ausfallen mag.

*

Eine sehenswerte Ausstellung von Miniaturen fand bei Friedmann und Weber statt. Man erinnerte sich der Fächerausstellung in denselben Räumen. Wieder eine absterbende Kunstgattung! Aber lehrreich und anregend als historische Reminiscenz. Welche Elastizität war doch den alten Kunstkonventionen eigen! welche Portraitkultur, jahrhundertelang! welch sicherer, praktisch geschulter Geschmack! Wie erbärmlich nimmt sich daneben die Photographie aus! Hier und dort auf zehn Quadratzentimetern sogar Monumentalität. Wir leben in einer andern Welt, und sehen erstaunt zurück in dieses Paradies des Puders, der Perrücken, der Galanteriedegen und der geistreichsten, geschmackvollsten Faulheit. Unwiederbringlich!

*

Tuaillon übernimmt nächstens die Leitung eines Meisterateliers an der Berliner Akademie. Das ist erfreulich; wär es aber noch mehr, wenn das bedenkliche Wort Meisteratelier nicht stutzig machte. Ein Künstler wie Tuaillon sollte Lehrlinge haben, die von unten herauf dienen, nicht verbildete Meisterschüler.

*

Walter Stengel schreibt uns:

„Über Georg Kersting hat im letzten Heft des „Museums" Max Sauerlandt schon sehr viel mehr gegeben als wir vor eineinhalb Jahren zu sagen wussten. Auch sind dort zwei Jugendbilder zum ersten Male veröffentlicht worden, die Kersting von neuen Seiten zeigen. Herr v. Tschudi hat sich also mit Recht gewundert, dass von diesem Maler, der „vielleicht zu den grössten Überraschungen der Jahrhundertausstellung gehört", nur sieben Bilder bekannt waren. In Meissen fand sich, ausser Kleinigkeiten, noch ein nachgelassenes Gemälde, die büssende Magdalena darstellend. Weitere Nachforschungen führten mich, auf dem Umweg über Russland, zu den Enkeln des Malers. Da giebt es nun noch eine Nachlese, wovon heute nur ein Titel vorweggenommen sei: „Gottesdienst in einer Verbrecherkirche". — Über die kritische Periode nach dem Kriege geben Akten des Dresdener Hauptstaatsarchivs wichtige Aufschlüsse. Kersting lebte von 1814 bis 1818, in Sehnsucht nach der Heimat sich verzehrend, im Hause der Fürstin Sapiecka in Warschau und malte dort mancherlei. Hoffentlich bietet sich bald Gelegenheit, auch diese Arbeiten Kerstings kennen zu lernen — „und Ursache, sie wertzuschätzen". Vielleicht bringen wir auch, falls nicht ein Berufenerer das thun will, demnächst, als Text zu einigen Bildern, den einen oder den anderen von den bei der Enkelin erhaltenen Briefen Kerstings an seine blutjunge Braut, vielleicht auch einen späteren aus den zwanziger Jahren, mit der hübschen Schilderung seines Goethebesuchs in Weimar."

*

DRESDEN

Wir hatten uns unlängst wieder einer sehr schönen Ausstellung englischer Graphik zu erfreuen, deren eine Abteilung zum erstenmal in Deutschland ein ausreichendes Bild von der Kunst Lucien Pissarros und seiner Eragny Press gab.

Die „Twelve Woodcuts", die er noch in Ricketts' Vale Press 1891 erscheinen liess, haben seinen Ruf wohl begründet. Sie sind in Schwarz und in Farben gedruckt; jedes Blatt jedoch nur in einer Farbe. Das Titelblatt ist konventionell dekorativ. Der leiseste Versuch naturähnlicher Gestaltung wird geflissentlich vermieden, die Linie spielt mit den Formen der Dinge; daraus erklärt sich das scheinbar Unbeholfene der Zeichnung. Die Blätter „Ophelia" und „Salome" hingegen sind dekorativ im Sinne Cranes: die schmückende Einfassung, die Schrift und das Bild verbinden sich zu einer gefälligen Harmonie. Die Zeichnung wird dem Rhythmus des Ornaments angepasst; in den Verzierungen der Kleider, in der Lage der Locken, in dem Schnitt des Faltenwurfs, erblicken wir eine Anspielung auf die Motive der einschliessenden Zierleisten. Aber noch auf andere Weise versuchte sich Pissarro hier im Holzschnitt. Das „Sitzende Mädchen" und die „Feldarbeiterstudien" zeigen, ähnlich den Arbeiten der berühmtesten Illustratoren der „Sixties", jene souveräne Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Holzschneider, der sich mit den der Technik nicht vorarbeitenden Zeichnungen abmühen musste, so gut es eben ging. In diesen Blättern sucht auch Pissaro Vorlagen zu faksimilieren, die ohne Rücksicht auf Schneidemesser und Stichel geschaffen worden sind. Trotz dieser Selbstaufopferung dringt die Eigenart durch, und es kommt eine pikante Ungefügigkeit des Striches heraus.

Später schuf Pissarro auch mehrfarbige Holzschnitte. Er liebt äusserst zarte Verbindungen von matten und luftigen Tinten. Um die Farbwirkung ganz zart halten zu können, durchbricht er alle Flächen. Er gibt z. B. nie einen einfarbigen roten oder blauen Stoff, sondern nur rot- oder blau-gemusterte Gewänder, bei denen das Weiss zwischen den Mustern auf den ohnehin schwachen Farbton noch auflösend und verflüchtigend wirkt. Kein energischer Akkord bricht irgendwo durch. Vor Süsslichkeit und Schwäche aber schützt die Zeichnung, die sich von allem Gemeingefälligen, Sentimentalen fernhält. Sie ist reizvoll und nie langweilig, weil sie immer etwas unerwartetes — eine überraschende Form oder wenigstens die Andeutung eines ungewöhnlichen Gedankens — bietet.

In den Büchern der Eragny Press werden die alten Ideale der Renaissance-Kunst hochgehalten. Wie wollte man auch anders einem feinen Stilgefühl huldigen! Pissarro behält in manchem seiner Bücher sogar die Normen noch bei. Aber im ganzen genommen steht er den alten Vorbildern doch etwas freier gegenüber als Morris. Jener bequemte sich dazu, aus Altertumsbegeisterung die offenbaren Unzulänglichkeiten der ältesten Drucke nachzuahmen. Die mittelalterlichen Schreiber schrieben die Buchstaben enggedrängt und die Zeilen dicht aneinander, um Zeit und Raum zu sparen. Die älteste Buchdruckerkunst ahmt dieses zunächst gedankenlos nach, und erst als der Buchdruck sich seiner Möglichkeiten bewusst wurde, lockerte sich die Seite auf. Morris hätte eher die Tugend als die Not der alten Vorlagen nachahmen sollen. Pissarros Type besitzt eine wunderbare Leserlichkeit. Sie ist ziemlich gross im Verhältnis zum Satzspiegel, der Schnitt ist von einer pyramidalen Einfachheit. Die Strichstärke der Typen kehrt in den Initialen und Einfassungen wieder, so dass die Seite wie aus einem Guss vor unser Auge tritt. Im übrigen ist der reinen Verzierung sehr wenig Raum überlassen in den Werken der Eragny Press. Und auch mit dem Schmuck mittels bildmässiger Holzstöcke wird sehr zurückhaltend verfahren.

Meine zweite Auswahl von Radierungen lebender englischer Künstler hatte die Firma Ernst Arnold als einen besonderen Bestandteil dieser Ausstellung einverleibt. Ich hatte diesmal beabsichtigt, den deutschen Liebhabern die Werke von Meistern der jüngeren und jüngsten Generationen vorzuführen, die bislang ohne Ausnahme fast auf dem Festland noch nicht ausgestellt hatten und in der Mehrzahl ganz unbekannt waren. Es war natürlich nicht zu erwarten, dass sich Genies ersten Ranges darunter befänden, denn von denen hätte man auch ohne mein Zutun schon gehört: aber der hohe Qualitätsdurchschnitt der vorgeführten Sammlung musste wiederum angenehm berühren. Am meisten fiel auf, dass auch die mehr malerischen Flächentechniken, die in meiner ähnlichen Veranstaltung vor drei Jahren eigentlich nur in A. East und F. Brangwyn Vertreter fanden, neuerdings immer mehr Anhänger in England finden. H. W. S.

*

HENRY THODE IN SEINEM VERHALTNIS ZUM NACKTEN

Uns Menschen so zu leben
Ist's ach, ja nicht gegeben,
Doch Hühner zum Ergetzen
Die reden um zu schwätzen.
„Federspiele", eine Dichtung
von Henry Thode.

Friederike Kempner und Henry Thode sind meine Lieblingsdichter. Während Friederike sich nur in gebundener Rede zu äussern pflegte, erfreut ihr Partner von Zeit zu Zeit durch oratorische Kundgebungen, in einer Art von begeisterter Prosa. Als ich diesen Sommer nach längerer Abwesenheit nach Deutschland zurückkam fand ich in vielen Buchhandlungen eine Rede: „Kunst und Sittlichkeit" benamset, gehalten zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild am 4. März des Jahres 1906. Ich sah, las und erstaunte. Wie? der geschworene Feind des unkeuschen Nackten, giebt sich solche Blössen, dass ihm der Philosophenmantel zünftiger Gelehrsamkeit, notdürftig gehalten von der rostigen Agraffe der Moral, zerschlissen und zerfetzt von den breiten Schultern herabrutscht und er in beinahe idealer Nacktheit vor uns steht! Wie? er hat die fromme Milch seiner akademischen Gelehrsamkeit, die

sich bisher durch eine der Kuhwärme nahe verwandte Temperatur auszeichnete, so verwässert, durch den kalten Strahl volksbündnerischer Sittlichkeit, dass seine studentischen Säuglinge, von Hunger bleich, die geistigen Nahrungsmittelgesetze anrufen! Wie? noch ist das gipsgetränkte Lorbeerblatt, das er sich mit kühner Hand vom Gewandmotiv des Kruzifixes hoch über dem Hochaltar von S. Spirito in Florenz pflückte (während er mitleidig die armen Ruskin lesenden Engländerinnen, die seiner Weihen nicht teilhaftig waren, beseufzte) unverwelkt in aller Gedächtnis, und schon fügt er dies neue grasgrüne Heft seinem Kranze bei!

Aber lassen wir dem sinnreichen Autor selbst das Wort: „Existiert doch sozusagen“ (liest man auf Seite 29 nicht ohne Verblüffung) „das Nackte garnicht in der Realität unserer Zeit“; und weiter: „der nackte Mensch gehört der Wirklichkeit nicht an.“

Dieser gewaltige Satz scheint mir der orginellste aus der ganzen Rede und geeignet eine Revolution im Denken des 20. Jahrhunderts zu bewirken. Man erwäge: an die Stelle des nackten und höchst anstössigen Fleisches des gleichsam tierischen Leibes, des Objektes der Chirurgen, Masseure, Anthropo- und Biologen tritt der reale, vom Schneider erzeugte Mensch! Die künftigen Rembrandt werden statt unwirklicher Anatomien reale Zuschneiderakademien zu malen haben. Ein Professor, einerlei ob von der ehrsamen Zunft der Schneider oder vom Gewerbe der Kunstgeschichte, handhabt Schere und Elle. Die Wirklichkeit unserer Zeit hat längst den nackten Menschen ausgespien wie der Walfisch den Propheten Jonas. Die Dilettanten auf dem moralischen Felde, die sich mit Eifer und voll Ängstlichkeit bisher bemüht haben, Feigenblätter und anderes zu erfinden, was dem Menschen näher ist als das Hemd, stellen beschämt ihre Thatigkeit ein. Sie haben „sozusagen“ einen Schatten umarmt. Einer unserer Kulturführer macht den trefflichen Schluss: Wenn das Nackte nicht ist — — kann es auch nicht in Wort und Bild dargestellt werden. Kühn fährt er fort. Wozu das hemmende „wenn“? Hat nicht jener Cartesius meine Existenz geleugnet, indem er lehrte: Cogito ergo sum? ohnedies liebe ich das Nackte nicht, also retten wir Sitte und Moral durch den Satz: Ignudus sum, ergo non sum!

Lassen wir den Herrn Geheimrat noch ein wenig plaudern: „Das keusch empfundene Nackte“ sagt er Seite 27 wird niemals den Eindruck des Unsittlichen hervorbringen, es sei denn auf künstlerisch gänzlich Ungebildete und Unbegabte, auf welche als Ausnahme keine Rücksicht zu nehmen ist . . .“

Goldene Worte der Versöhnung und des Friedens! Was bekam die „Mehrheit“ sonst zu hören? Der Eine sagte: die Dummen werden nicht alle; Herdenvieh, blöde Menge! ein Anderer; der Dritte sagte: sie verstehen nichts von Kunst, die Vielzuvielen. Es kamen Leute die Lateinisch konnten und sprachen: Pulchrum est paucorum hominum, und ein bekannter Dichter formulierte grob: Mehrheit ist der Unsinn!

Wie anders Professor Thode! Ungebildet und unbegabt, sagt er, sind nur Wenige; die „Mehrheit der Gebildeten“, sagt er, versteht von Kunst genau so viel wie er selbst. Und er ist doch ordentlicher Professor für Kunstgeschichte. Man denke!

Mit rhetorischem Schwung und einem Anhauch echter Begeisterung sagt er denn auch S. 31:

„Ich weiss mich in meiner Auffassung der Kunst eins mit allen grossen Künstlern grosser schöpferischer Epochen, ich weiss mich eins mit den grossen Aesthetikern aller Zeiten, ich weiss mich aber auch eins mit der grossen Mehrheit aller Gebildeten in unserm Lande!“

Als Ausnahm' aber merke man sich Fridericum Nietzsche an S. 7.

Das ist nämlich die gerechte Strafe für seine gefährliche Lehre von der „Individualität“, und weil er überhaupt die Sittlichkeit untergraben hat. Und weil er anders auf die „Mehrheit der Gebildeten“ wirkt wie Henry Thode, und die Realität des Nackten anerkennt. Vergleiche immer S. 7. Henry Thode rechnet ihn daher mit Recht den gänzlich Unbegabten und Ungebildeten zu, auf welche weder er, noch der Volksbund zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild Rücksicht zu nehmen haben.

Jetzt aber: Tremate, empi, tremate! Zittert ihr alle, die ihr Eure Wissenschaft aufgebaut habt auf jene veraltete Logik, die Geltung hatte seit den Zeiten des Aristoteles bis auf Sigwart und Wundt. Denn voll stolzer Zuversicht verkündet Geheimrat Thode auf S. 31: „Würden auch die Argumente die ich heute vorgebracht widerlegt, die Thatsache ist nicht zu widerlegen. Der Standpunkt, den wir eingenommen haben, ist unangreifbar“.

Also unangreifbar; nicht nur uneinnehmbar! Ihm kann keiner und in keinem Falle. Wem fällt da nicht der sterbende Talbot ein? Der warnte die Götter vor gewissen uneinnehmbaren Bollwerken (wenn er sie auch nicht für unangreifbar hielt); aber der kannte die Sache nur von aussen. Hier erfahren wir einmal von sachkundiger Seite, wie es im Innern einer solchen Feste ausschaut. Denn würden auch die Argumente widerlegt, gegen die Thatsache kommt kein „Sophismus“ auf!

Doch lassen wir Herrn Geheimrat Thode das letzte Wort: S. 6. 7.

„Lauttönende Phrasen sind es, die jetzt auf gar manchem geistigen Gebiet, vornehmlich aber dem der Kunst, anmassliche Herrschaft beanspruchen. Sie erklingen von Ohr zu Ohr (ich vermute dass er den König Midas meint) und von Mund zu Mund und bemächtigen sich der besinnungslosen, verwirrten Geister. Phrasen die das gerade Gegenteil von Allem lehren, was uns durch unsere grossen Kulturschöpfer und -führer verkündet worden ist.“

Henry, mir graut's vor Dir!

Ernst Hohenemser.

FÜNFTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. NOVEMBER. AUSGABE AM SECHSTEN DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR OESTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IV



Kunst und Künstler

REDAKTION KARL [illegible]

VERLAG [illegible]

[illegible] KAVALIERMALER

VON

KONRAD [illegible]

[illegible] Ferdinand von Rayski, [illegible] von hohen Graden, [illegible] eines Lebens von Freund- [illegible] Jahren gänzlich ver- [illegible] blieb, [illegible] keinem [illegible]genossen, von keinem [illegible]historiker genannt, dieses Fak- [illegible]tschland seltenen Outsider- [illegible]mentalen Räsonnement der [illegible] Rayski-Historiographen für [illegible] sein, den Blick der Laien für [illegible]scheinung zu trüben. Man wird [illegible] und abstrakten Erwägung, [illegible] des Problems vagiert, die [illegible] Frage vergessen, auf [illegible], welcher Gefühlsvor- [illegible] künstlerischem Temperament [illegible], sich der Thaten eines ruhm- [illegible] mit Gelassenheit zu entledigen, [illegible] anders nachzusehen als einem eben [illegible] die Sp[illegible] [illegible] Jagen [illegible] in wie[illegible] von Goethe [illegible] des Künstler[illegible] fiziert wird, [illegible] des [illegible] Psychologen [illegible] sein, sich vorzustellen, dass ein [illegible] und [illegible], von tieferer Ursp[illegible] als [illegible] Handwerker- gesinnung, so [illegible] Dramatik bar sich ausgeben konnte, dass der Aufwand der Kräfte nicht eine [illegible] von der harmlosen und naiven Lebens[illegible] des Menschen absorbierte und keinerlei [illegible] als Ausgleich zwischen Spannung und Entladung brauchte. [illegible] mit einer Thatsache zu rec[illegible] der Rayskischen Prod[illegible] einer [illegible]



Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

EIN KAVALIERMALER

VON

KONRAD MÜLLER-KABOTH

Dass Ferdinand von Rayski, ein Maler von hohen Graden, während eines Lebens von dreiundsiebzig Jahren gänzlich verschollen blieb, von keinem Kunstgenossen, von keinem Historiker genannt: dieses Faktum eines selbst in Deutschland seltenen Outsidertums wird dem sentimentalen Räsonnement der jetzt mobil werdenden Rayski-Historiographen für längere Zeit Grund sein, den Blick der Laien für den Glanz dieser Erscheinung zu trüben. Man wird über der larmoyanten und abstrakten Erwägung, die ziellos an den Grenzen des Problems vagiert, die natürliche und interessante Frage vergessen, auf Grund welcher Konstitution, welcher Gefühlsvorurteile ein Mann von künstlerischem Temperament dahin kommen konnte, sich der Thaten eines ruhmwürdigen Talentes mit Gelassenheit zu entledigen, ihnen nicht anders nachzusehen als einem eben gegangenen Schritt und die Spuren dieser Lebensentfaltung verlöschen zu lassen wie jede andere, der er sich hingab und die er vergass, wenn Stunde und Laune zu Ende waren: wie Reiten, Jagen und Lieben. Man wird nicht erkennen, in wie hohem Grade der von Goethe fixierte Typ des künstlerischen Dilettanten durch Rayski glorifiziert wird, und dem Raffinement des modernen Psychologen wird es schwer sein, sich vorzustellen, dass ein Künstlertum von Ernst und Kraft, von tieferer Ursprünglichkeit als Krügers Handwerkergesinnung, so ohne Qual, jeder inneren Dramatik bar sich ausgeben konnte, dass der Aufwand der Kräfte nicht eine Blutwelle von der harmlosen und naiven Lebensfreude des Menschen absorbierte und keinerlei Stolz, keinerlei Aureolebedürfnis als Ausgleich zwischen Spannung und Entladung brauchte. Indessen ist damit als mit einer Thatsache zu rechnen, und die Betrachtung der Rayskischen Produktion hat diesen Indifferentismus einer allzu



FERD. VON RAYSKI, SELBSTBILDNIS

gesunden Ausgeglichenheit als Kernpunkt zu fassen, von dem aus Charakter und Wert dieser Kunst sich gleichmässig verkünden.

Aus den Stammsitzen adliger Standesherren Sachsens und der Lausitz gelangten Rasykis Bilder in die Nationalgalerie, aus Orten strengster Exklusivität, aus Ahnensälen und privaten Jagdzimmern, wo das Künstlerische an ihnen kaum, desto mehr aber die Beziehung zu kostbaren Familientraditionen in Frage kam. Es sind zumeist Porträts und Jagdstücke, deren familiärer Erinnerungswert ebenso an die Sujets wie an die Person des Malers geknüpft ist. Denn Rayski stand inmitten dieser Aristokratie als ein Ebenbürtiger, teilte ihr Leben und ihre Schicksale und war sich seines Kavalierprivilegs wahrscheinlich tiefer und leidenschaftlicher bewusst als seines Künstlertums. Er war Offizier und trug mit einer fast bramarbasierenden Keckheit seine goldgestickte Uniform; zudem war er von slavischer Rasse, und der Erfolg im Leben galt ihm vermutlich höher als ein künstlerischer Sieg. Sein Selbstporträt, eine fabelhaft flotte, mit dem Pinsel gleichsam hingekritzelte Skizze, in der nur die Materie des Gesichtes durch eine puppenhaft tote Glätte verstimmt, zeigt die typischen Züge eines draufgängerischen Schlachtschitzen, dem das Abenteuer die Gelegenheit der willkommsten Pose bedeutet: funkelnde Schwadroneuraugen mit einer kaum zu verkennenden Echtheit im Feuer, dichter Schnauz- und Backenbart und ein Teint, der gleichsam ein Paradigma ist für das, was man Milch und Blut an der Gesichtsfarbe nennt. Das Haar, in kokettem Wirrsal, deckt Scheitel und Stirn wie eine keck und schief gestülpte Mütze und der betroddelte Dolman, von einer nur angedeuteten Pracht, hängt um die unbekümmerte Figur wie der Glanz von Fanfaren über attackierenden Regimentern: man glaubt kaum, dass dieser Mann sich vom Caressieren und Säbelschwingen beim Farbtopf und beim Bemalen von Leinwänden erholte.

Und doch that er dies, und er fing sogar jung und gleich meisterhaft an. Knapp vierundzwanzig Jahre alt, wagt er sich unverzüglich an ein Porträt in ganzer lebensgrosser Figur von einer durch das Objekt bedingten, ein wenig riskanten Farbenkombination (weiss, rostrot und helles Indigo); und er löst seine Aufgabe mit einer nicht nur für seine Jahre, sondern für seine Zeit stupenden Sicherheit. Er hat ein völlig flüssiges Mittel, eine reine Farbe und eine naive Art, seine Gegenstände unbefangen zu sehen und ungezwungen hinzusetzen, die für Deutschland in dieser Zeit, 1831 — Graff ist 18 Jahre tot — in der That unerhört sind. Philipp Otto Runges Porträt seiner Eltern, aus dem Jahre 1806, von einer freilich noch imposanteren Kraft der Gesinnung, aber im Mangel konventioneller Mittel ihm nahe, verliert viel bei einem Vergleich mit Rayski durch die fühlbare Unbeholfenheit der Struktur und der harten blechernen Farbe; Graff wirkt bei der gleichen Parallele vielfach korrekter und peinlicher, Füger macht seine Weichlichkeit deutlicher und Lampi enthüllt seine bemalten Fadessen ganz schonungslos. Nur einer erhält dabei den Glanz seines kapriziösen, geistreichen und doch gross ventilierten Talentes ungeschwächt: Johann K. Wilck aus Mecklenburg, ein gleichfalls verschollener, von Lichtwark wieder entdeckter Maler dessen Ingenium wir das Porträt eines in blauseidene Hoftracht gekleideten Stutzers danken, das schönste, amüsanteste und typischeste Rokokoporträt, das in Deutschland überhaupt gemacht wurde. Die geschmeidige flirrende Eleganz dieses Porträts drückt Rayskis Jugendwerk sogar merklich herunter; sein General von Berge erscheint neben diesem Baron



FERD. VON RAYSKI — DOMHERR VON SCHRÖTER



FERD. VON RAYSKI — DER JUNGE GRAF EINSIEDEL

von Rohrscheidt plump, die Mache ungelenk, mannigfache Unklarheiten der Modellierung treten deutlicher hervor, vor allem in der Behandlung der unteren Extremitäten, die summarisch heruntergestrichen sind und kaum die Knochen ahnen lassen. Auch ist die resonierende Gewalt des Wilckschen Porträts ungleich umfassender und fesselt durch das Caprizzio grauer und schwarzer Töne mit vordringendem hellen Seidenblau und prickelnden weissen Spritzern als das Inkarnat einer unendlich anmutigen Zeit, während Rayskis Bildnis in der Begrenztheit des Individuellen stecken bleibt. Aber zwölf Jahre später malt Rayski seinen Domherrn von Schröter; und dieses schlechthin einzige Porträt des ganzen Jahrhunderts enthüllt mit einem Schlage den ganzen tiefen Glanz seines Talentes, das über die kokette Zierlichkeit Wilcks durch das Grosszügige seiner Gestaltung hinausgeht wie die Zeit selbst, deren diskretere Würde auf das Dix-huitième als auf das ein wenig belanglose Jahrhundert spielerischer Launen hinabsah. Der Domherr ist der Typ des Elegants einer ernsteren Zeit; die sanft gestimmte Farbigkeit verlor sich im Kontrast von Weiss und glänzendem Schwarz, um so intensiver leuchtet der weiche Schmelz des Fleisches und das tiefe Goldgelb des natürlichen Haares. Aus dem luftigen Dunkel des Hintergrundes glühen gedämpft venetianische Farben edelsten Alters, ein tizianisches Purpur mit goldbraunen, im Schatten verebbenden Schimmer; nur vorn, in der Bekleidung des Sessels, an den sich der Domherr lehnt, flattert, springt fremdartig, sprühend kalt, mit einer Kraft, wie sie in keinem achtzehnten Jahrhundert erhört war, ein verlaufenes Violett von stengsten Valeurs auf, dessen überraschender Sturz das Auge zu dem ruhigen Fluss des glänzenden Schwarz zurücktreibt, um es, kaum gesänftigt, wieder zurückzulenken und die kühlende, sättigende Frische dieser kultivierten und gleichzeitig revolutionären Farbenskala begreifen zu lehren.

Man kann Rayskis Domherrn getrost das stärkste deutsche Porträt des ganzen Jahrhunderts nennen, ohne viel ernsthaften Widerspruch befürchten zu müssen. Der reicheren und tieferen Materie Leiblscher Bildnisse begegnet es durch den geschmeidigeren Elan seines Wurfes und die raffiniertere Eleganz der Geste, und Feuerbachs lebensgrosse Figurenbilder, die das Repräsentative Rayskis durch die einfachere Wucht grosser und schwer fliessender Linien übertreffen, haben nicht das Überzeugende stofflicher Illusionen, die hinsichtlich des Haares und des Fleisches von Rayski schlagend gegeben werden. Winterhalter, der Routinier von grossem Talent, der sich zu Zeiten von einem ausgezeichneteren Modell anregen liess und dem dann Würfe von ähnlich hinreissendem Temperament gelangen, wie das Porträt der Fürstin Vorontzoff in der Jahrhundertausstellung, verfügte nie über diese mutige Ursprünglichkeit, der, zum Ausgleich gegen das warme Timbre in Gold gedunkelter Farben, dieses sprühende frische Violett notwendig erschien. Es wird in der Heimat Reynolds, dem Sitz alter Porträtkultur, Bildnisse geben, die möglicherweise Rayski angeregt haben, denn der Historiker kann sich eine durch keine Zwischenglieder motivierte und vorbereitete Vollendung dieser Höhe nicht ohne weiteres vorstellen. Ich selbst muss beim Domherrn immer an das Porträt denken, das Monet einige zwanzig Jahre später, 1869 wenn ich nicht irre, von seiner Frau gemacht hat, in ganzer Figur, fabelhaft deliziös in der Kopfhaltung und in der Geste der lose behandschuhten Hand, die den herabfallenden Pelzkragen auf die rechte Schulter zieht. Ich denke daran, weil der Franzose, der farbig hier noch ein wenig stumpf ist, in der graziösen Kultur seiner Linien thatsächlich ein Seitenstück zu Rayski darstellt, und freue mich gleichzeitig, dass Rayski durch die Konstellation mit diesem verehrten Namen für das Laiengefühl in die Nähe einer widerspruchsfreien Modernität gerät. Ja, das Knabenporträt des Grafen Einsiedel, das Rayski 1855, zwölf Jahre nach dem Domherrn, schuf, erlaubt sogar an Manet zu denken, an den Manet, der die graue Dame auf dem Treibhausbilde der Nationalgalerie malte. Manets Pinselschlag ist fraglos geistvoller und verfolgt sein Ziel mit einer Ökonomie, die sich aus einer noch subtileren Organisation des Sehens und einer geübteren Hand ergiebt, aber der junge Einsiedel Rayskis äussert ein Leben, das sich an Manets Organismen nicht immer fühlen lässt; denn hier treibt ein schönes Material kein virtuoses Genies zu einer brillant accentuierten Rhetorik, sondern es wandelt sich in der Hand eines naiven Schöpfers in organische Gebilde: in die feine härene Rauheit des Anzugs, in das weiche Linnen des Kragens, in die zarte rosige Consistenz des Fleisches und in die lockere Fülle des blonden geschmeidigen Haares. Hemmnisloser, dünkt mich bei näherem Zusehen, gleitet aus diesem Blondhaar der Blick in das Reich eines noch Grösseren; blonde Prinzessinnenköpfe tauchen auf mit bezopften Tournüren, ein anderes Blond, heller, weicher und seidiger, mit sanft verflüchtigten



FERD. VON RAYSKI, KAMMERHERR VON SCHRÖTER

Schimmern, und wie sich die Illusion erhält, greift das Auge schärfer: Pinselstriche, elastisch geführt, lösen vergröbernd das zarte Gewebe, Reflexe, ordnend gesät, springen auf: Velasquez' feinste Kunst stellt sich prüfend an die Seite des frischen Nachfahren und — dieser behauptet sich nicht übel.

*

Rayskis malerisches Talent gehorchte einem Interesse, das an den Eindrücken der Realität mehr menschlich als artistisch beteiligt war. Er war Naturalist insofern, als ihm die einfache Gestaltung des organisch Lebendigen die unmittelbar gestellte Aufgabe schien, und er besass genügend Takt und Geschmack, um die Frage bildmässigen Arrangements ganz nebenbei aufs angenehmste zu lösen. Aber er war zu keusch und zu kindlich, zu warm und zu wenig Egoist, um vor der Natur jene gepanzerte Selbstherrlichkeit zu behaupten, der die Realität nur beachtenswert scheint um der Fülle interessanter Sujets willen, die in ihr stecken. Nur im Falle des Domherren, in der raffinierten Kombination von Schwarz und Violett, lässt sich ein Überwiegen des Artisteninstinktes nachweisen, in allen übrigen Fällen gewinnt der Stil seiner Gestaltung die Kraft aus seiner Naivität. Dass er Porträts malte, ist wohl in erster Linie seinen Freunden zu danken, denen er auf diese Art die unschätzbarsten Geschenke machte, und dass er sich bei den Porträtsitzungen von Gefühlen heiterster Familiarität leiten liess, lässt sich mit schöner Intimität an dem Bildnis Oswalds von Schönberg zeigen, dem er ein ganzes Stilleben von Jagdutensilien umhängt, um eine



FERD. VON RAYSKI, WILDSCHWEINE

unter den Freunden vielleicht viel beneckte Nuance seiner Jägerpassion zu betonen. Dieses Porträt, aus den fünfziger Jahren stammend, ist im übrigen gleichgültig; das gleichzeitig entstandene Bildnis der Frau von Schönberg interessiert durch einige feine Details im Fleischton einer Hand und des Brustansatzes, in den Reflexen des schwarzseidenen Kleides, die zu einem sanften Altgold im Hintergrunde kontrastieren, in der zarten Fältelung des Battisttaschentuches, das mit entzückender Leichtigkeit gegen das Schwarz des Rockes steht. Das Brustbild des Forstmeisters von Schönberg, gleichfalls aus dieser Zeit, fesselt durch die Sparsamkeit und das Flüssige des Mittels, mit dem das Fleisch und vor allem die Schatten in der Kleidung behandelt sind. Die Charakteristik, auf den beiden andern Bildnissen nicht ungewöhnlich, ist hier fein und intim. Dieser Forstmeister, fühlt man, der den Kopf ein wenig linkisch schief auf den Schultern trägt und einen so scheuen in sich gekehrten Blick hat, war sicher in der Abgeschiedenheit seiner Forstklause ein wenig vereinsamt, ein kleiner, unbeholfener und vielleicht etwas verwahrloster Sonderling; er lachte mit verzogenem Munde, unfrei und verlegen und machte sicher unter den Menschen seiner Umgebung eine oft komische Figur; aber er behauptete still in seinem Innern eine sehr bestimmte und selbständige Weltansicht, die sich nach aussen hin nur manchmal durch ihren leisen und unaufdringlichen Spott verriet. Es giebt nicht viel Bildnisse, in denen die Pose der letzten Fixierung die Lebendigkeit weniger getötet hätte, und es spricht für Rayskis ausserordentliches Talent, dass der psychologische Spürsinn so leicht und ohne Hemmung in die Hand floss, dass auf diesem Wege nicht die leiseste Vibration der endgültigen Anschauung verloren ging.

Eine Bedingung hierfür war eben, dass Rayskis künstlerischer Gestaltungsdrang aus menschlicher Anteilnahme hervorwuchs und dass er seine ganze Persönlichkeit mit ihrer Kraft und ihrer Wärme in den Dienst der nachschaffenden Hand stellte. Er hatte Auge und Empfindung für die kleinen und bedeutungsvollen Finessen der Natur, die aus tausend und abertausend Intimitäten die Monumentalität des Kosmos schafft und er freute sich an ihrer Beobachtung, weil er ihr verschwiegenes Leben nachzuleben verstand. Denn er war selbst der Natur nicht entwöhnt, war Jäger; Jäger von jenem alten frohen Schlage, der mit der Kreatur fühlte und



FERD. VON RAYSKI, REBHÜHNER

fähig war, über der Freude am Belauschen ihrer intimen Lebensregung die Büchse und das Mordgelüst zu vergessen. Er hat in einer Reihe von Bildern seine Weidmannsbeobachtungen festgehalten und zu einer Zeit, wo die Tiermalerei über die Psychologie verdauender Rinder noch nicht hinausgedrungen war, die interessierende Kraft seiner Darstellung nur aus der spürsinnigen und eindringlichen Kenntnis der Eigenart des Tierlebens, nicht aus seiner anekdotischen Verniedlichung geholt. Seine Tiermotive sind völlig beziehungslos zum Menschen, die Singularität der Situation, die das Auge und den ganzen Körper des Tieres zu einem einzigen markanten Ausdruck seiner Seele anspannt, reizte ihn. Rebhühner, die, unter ein Gebüsch geduckt, in Unruhe das Anziehen eines Gewitters erwarten; wilde Kaninchen in ihrem trockenen und behaglichen Bau; balzende Birkhähne, frierende Hasen; ein Krammetsvogel, der sich in einer Schlinge gefangen: das hat er gemalt. Jedes Detail der Szene, das er zur vollkommenen Anschaulichkeit für notwendig hielt, ist mit naturalistischer Treue und mit einer Freude, die man ihm heute noch nachfühlen kann, gegeben: die langhaarige seidige Weichheit eines Kaninchenfells, die kurze, feste, gedrungene Rehhaut, der metallisch matte Glanz des Birkhahngefieders, aus dessen Fittichen wie ein farbiger Rauch rote und grüne Töne aufschimmern. Dennoch zielt die koloristische Haltung der Bilder nie auf eine brutale Verdeutlichung der Szene, sondern variiert den Hauptton in einer Skala harmonisch gestimmter Nebentöne, und der Ausschnitt, so geschickt er die Situation in den Vordergrund rückt, lässt nie den Zusammenhang von Fernbild und Nahebild vermissen und steigert, da jedes Detail auch in realer Grösse gegeben ist, die Wirklichkeitsillusion bis zum Grade der Täuschung. Das malerische Können ist scheinbar kaum höher zu

treiben. Aber indem sich nun das Gefühl des Betrachters der Art dieser Wirkung bewusst wird, melden sich leise, kühlende Bedenken. Man entdeckt, indem man dies oder jenes Detail sondiert und dann immer wieder den Gesamteffekt spielen lässt, dass das spezifisch Weidmännische des Impulses, der diese Bilder schuf, zu dominierend auftritt, um dem künstlerischen Eindruck nicht zu schaden. Man fühlt, wie sehr sich das Interesse Rayskis auf die faktische Mitteilung gewisser Beobachtungen zuspitzte. Hier bricht der Dilettantismus Rayskis durch. Nicht der Dilettantismus seines Talentes (mit seinem Talent konnte ein Künstler echten Geblüts zu Weltruhm kommen), wohl aber der Dilettantismus seiner künstlerischen Gesinnung. Er stand seinen Sujets nicht immer mit der reinen Malerfreude gegenüber, die über den grenzenlosen Wirkungsmöglichkeiten der Palette die Banalität des realistischen Vorwurfes vergisst, sondern er kam bei allem Geschmack oft über die Auffassung des Naturalisten nicht hinaus, dem es darauf ankommt, dass er sich bis zu einem gewissen Grade deutlich ausdrückt, nicht aber, dass sein Ausdruck auch einen Genusswert umschliesst. Rasykis Sinn für Valeurs, der in der Malerei des violetten Sessels auf dem Domherrnbildnis so verheissungsvoll sich verkündet, ist dank der sportsmännischen Ausübung des Berufes verkümmert. Das Blattwerk auf dem Rebhühnerbild wirkt gerade durch diesen Mangel an Valeurs gummiartig träg und zäh und entbehrt der Lebendigkeit, wie überhaupt die Illusion seiner Jagdstücke mehr eine Überraschung denn ein wahrhaftiges Erlebnis des Auges ist. Das gilt zum Teil auch von seinen Landschaften. Sie fesseln, wie alles was Rayski machte, durch das Unkonventionelle des Motivs und der Anlage: der Amateur, von keiner Schultradition bedrängt, malte was er sah. Er verfolgt ganz selbständig, aus der unbefangenen Anschauung der Natur heraus, pleinäristische Tendenzen, findet aber nicht das geeignete Mittel, seine Probleme befriedigend zu lösen. Immerhin ist die Art, eine Landschaft ganz aus der Nähe zu sehen, für diese Zeit neu genug, um Rayski die Priorität einer moderneren Anschauungsweise zu sichern; und die malerische Delikatesse, die einen Baum in allen Details sorgsam durchmodelliert, ohne ihn aus dem Zusammenhang mit der Baummasse des Waldinnern zu lösen, die intuitive Kraft, die durch die Farbe und das Arrangement der Detailgruppen dem Betrachter die wohltätige Möglichkeit erzeugt sich selbst in die Landschaft hineinzudenken und von innen aus ihre Struktur und ihre Frische zu empfinden, sind ein erneuter Anlass zur Bewunderung für die ganz instinktmässige Ausdruckskraft seines Talentes. Mag auf der einen Landschaft (Schloss Reinsberg in Abendbeleuchtung) der Zusammenhang zwischen Fern- und Nahebild nicht glücklich, die malerische Perspektive bis zur Unklarheit missraten sein: einem Rayski halten wir jeden akademischen Mangel zugute. Ja, wir gestatten uns das Paradoxon, die akademischen Mängel aus einer übertriebenen Tendenz zur artistischen Wirkung zu erklären, der Rayski in guten Stunden mit dem ganzen stürmenden Elan seines Temperamentes zustrebte, und wir vermögen dieser zunächst vielleicht anfechtbaren Behauptung eine solide Grundlage zu geben durch Heranziehung eines ganz analogen Falles, der nur den Vorzug hat, die künstlerische Tendenz mit grosser Wucht einem unter die Augen zu rücken. Ich meine sein neben dem Domherrn grösstes Werk „Die Wildschweine". Die Betrachtung dieses Bildes ist für das geschulte Auge ein einziger Akt wachsender Erregung. Ein wahnwitzig fegender Pinsel schmiedet zwei riesige Körpersilhouetten zusammen, die in dem Aufruhr ihrer gewaltigen Striche das elementare Toben der Tiere selbst zu symbolisieren scheinen; die Rundung der Körper ist mit Absicht nur leicht skizziert, um das Ornamentale der wuchtigen Linien nicht zu gefährden. Die Richtungsachse des Bildes geht diagonal hinein und sucht Tiefe, und die Art, wie am oberen Rande ein Stückchen Weg gezeigt wird, der das Bild ergänzt und ihm einen ins Unbegrenzte verlaufenden Abschluss giebt, erinnert an die Lebendigkeit der Ausschnitte, die wir dem modernen Japanismus verdanken. Dass dieses Stückchen Weg, akademisch betrachtet, in gar keinem Verhältnis zum Riesenformat der Tierkörper steht, ist nur raffinierte Künstlerlist, die den unmittelbaren Eindruck ungeschwächt erhalten will. Der hinterhaltige Gedanke, der sich in ähnlichen Fällen oft nicht mit Unrecht einstellt, dass aus einer Not eine Tugend gemacht wird, schweigt hier vollkommen; das Arrangement deutet auf einen Instinkt hin, dem das Geheimnis grosser Wirkung eingeboren zu sein scheint — ein Instinkt, der, zu wertvoll ist und zu Köstliches schafft, als dass eine Verdächtigung nicht höchst überflüssig wäre.

*



FERD. RAYSKI, BALZENDER BIRKHAHN

sein Wirken gefördert worden, wenn sie nur in einem Betracht mit reinen Mitteln der Kunst dienten; denn das grosse Talent ist kraft seines Reichtums auch gut. Leibl und Feuerbach brauchten nicht zu vereinsamen, die Moderne könnte ihren Weg gehen, ohne der Französelei beschuldigt zu werden, der ganze faule Krimskrams romantischer Schwächlichkeiten wäre zur rechten Zeit abgeschüttelt; denn das Geschick hatte ihn zur rechten Zeit geboren, und von Anfang an wäre eine Kultur der Gesundheit wirkend gewesen, eine Kultur der anständigen Diskretion, eines freien und frohmütigen Menschentums.

Aber ihm gefiel es, mit seinem Talent zu spielen; mangelnder Ernst, mangelnde Bewusstheit der moralischen Garantien, die er seinem Talent gegenüber eingegangen, versagten ihm die Disziplin. Und so stehen wir wieder einmal vor dem Schicksal aller deutschen Geschichtsschreibung: dass wir vor glänzenden Hoffnungen eine unerfüllte Zukunft beklagen. Das Schicksal ist zu typisch, als dass wir ohne Scham auch nur ein Wort verlieren könnten, und wir müssen immerhin dankbar erkennen, dass einen Dilettantismus von so hohen Vorzügen uns kein Land nachzumachen versteht. Aber in deutschen Ästhetiken taucht mit hartnäckiger Periodizität der Gedanke auf, dass ein eigenbrödlerisches Drauflosschustern ohne Sinn und Zweck als den des allerprivatesten Vergnügens das Zeichen des Genies und vornehmlich des germanischen Genies sei. Man kann gegen die Diskretion eines solchen Genievergnügens nichts haben, wenn seine Resultate, nutzbar gemacht, Verwirrung stiften. Wenn aber, wie bei Rayski, Art und Grösse des Talentes derart den geheimen Bedürfnissen der Zeit entsprechen, dass von seinem Eingreifen Sein oder Nichtsein einer eben beginnenden Kunstprofanation abhängt, und wenn die Mission dennoch versäumt wird, dann hätte sich die deutsche Kunst für ihre Genies bedanken sollen. Mit ein paar kleinen, aber stramm disziplinierten Talenten wäre sie heute weiter.

Das Resumee der Rayskischen Produktion findet uns demnach liberal gestimmt, wenn nach dem Mass der rein persönlichen Leistung Vorzug und Schwäche gegeneinander abgewogen werden. Wir entschuldigen alles und müssen es, weil einfach nichts bleibt, was nicht im Oeuvre an anderer Statt eine fast überschwängliche Entschädigung fände. Und doch: im Sinne einer kulturellen Ökonomie bleibt eines unentschuldbar: der Indifferentismus Rayskis gegen sein Talent. Er war der Mann, sich an grossen Traditionen zu bereichern und nicht bloss zufallsweise herrliche Fragmente eines genialen Enthusiasmus herauszuschleudern, sondern mit weiser Meisterschaft ein kostbares Erbe aufzuhäufen, von dem Generationen hätten zehren können. Wäre er Berufsmaler gewesen, er wäre die beherrschendste Gestalt der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts geworden, Cornelius, Kaulbach und Makart wären an der Gediegenheit seines Ruhmes zerschellt. Die heterogensten Interessen wären durch

ERINNERUNGEN

AN DIE IMPRESSIONISTEN

VON

GEORGE MOORE

SCHLUSS

In den Tagen des „Neuen Athen" machten Degas' witzige Aussprüche die Runde. So sagte er einmal zu Whistler: „Wenn Sie kein Genie wären, Whistler, wären Sie der lächerlichste Mensch in Paris." Leonardo machte Wege, Degas Witze. Ich erinnere mich seiner Antwort, als ich ihm eines Tages im Vertrauen mitteilte, dass ich mir nichts aus Daumier mache. „Würden Sie Raphael einen Daumier zeigen, er würde ihn bewundern, er würde den Hut abziehn; aber wenn Sie ihm einen Cabanel zeigten, würde er seufzend sagen: ‚Daran bin ich schuld'." Man kann unmöglich witziger und verständnisvoller sein. Aber ich frage noch einmal: was will solcher Verstand besagen, wenn man ihn mit dem prachtvoll gemalten weissen Arm Mademoiselle Gonzales' vergleicht oder mit dem Kleid, so durchsichtig, so schön, schöner als Seide und Elfenbein, wo jeder Akzent an der richtigen Stelle sitzt?

Manet sagte einmal zu mir: „Ich habe zu schreiben versucht, aber ich konnte es nicht." Ich dachte, darin läge eine Entschuldigung, aber es war nur Stolz, der aus seinen Worten sprach. ‚Wer so malt wie ich, dem kann es nicht im Traum einfallen, etwas andres zu tun', das war sein Hintergedanke. Und wenn Manet hundert Jahre alt geworden wäre, er hätte bis zuletzt gemalt. Aber Degas, der bloss ein Verstandesmensch war, ward der Malerei überdrüssig; er beschäftigte sich zur Zerstreuung mit Modellieren und verlegte sich aufs Bildersammeln. Seine Sammlung ist die interessanteste in Paris, denn sie repräsentiert den Geschmack eines einzigen Mannes. Seine Hauptschwärmerei waren Delacroix, Ingres und Manet, vornehmlich Ingres. Es gab eine Zeit, da kannte er jeden, der einen Ingres besass. Die Concierges, erzählt man sich, hätten ihn über den Gesundheitszustand der Besitzer gewisser Bilder auf dem Laufenden erhalten; wenn dann Degas von einer Blinddarmentzündung, die möglicherweise tödlich verlaufen konnte, oder einem heftigen Influenza-Anfall hörte, schlug er sofort mit den Flügeln und machte sich auf den Weg wie ein Geier. Eines Tages begegnete ich ihm in der Rue de Maubeuge. „Ich hab's", sagte er und war überrascht, als ich ihn fragte: was? Grosse Egoisten nehmen immer stillschweigend an, dass alle Menschen an das denken, was sie beschäftigt. „Nun, den Jupiter, selbstverständlich den Jupiter." Und er nahm mich mit, ich musste das Bild sehn; kein sehr guter Ingres — gut, ja doch, aber ein bisschen langweilig — ein Jupiter mit buschigen Brauen und einem Donnerkeil in der Hand. Daneben hing eine Birne. Ich kannte die Birne, eine getüpfelte Birne, auf sechs Zoll Leinwand gemalt. Sie hing früher in Manets Atelier, sechs Zoll Leinwand an die Wand genagelt.

„Im Grunde gefällt mir die Birne besser als der Jupiter", sagte ich zu Degas.

Und Degas erwiderte: „Ich habe sie dahin gehängt, weil eine Birne, die so gemalt ist, jeden Gott umschmeisst."

Sargent, der auf all seinen Bildern ein künstliches Leben der Oberfläche giebt, Sargent mit seinen eleganten Toiletten und seinen lebhaften Salonschönen bezeichnete Degas als den ‚chef de rayon de la peinture'. Der Abteilungschef, das ist der junge Mann hinterm Ladentisch, der also spricht: „Gnädige Frau, mauve steht Ihrem Fräulein Tochter ausgezeichnet. Das gnädige Fräulein hat mindestens zehn Meter nötig. Wenn gnädiges Fräulein sich heraufbemühn wollen, werde ich gnädigem Fräulein Mass nehmen."

„Jeder" — sagte Degas einmal zu mir — „kann mit fünfundzwanzig Jahren Talent haben; worauf es ankommt, ist mit fünfzig Talent zu haben."

Wir alle bewunderten die Kartoffelernte von Bastien Lepage, bis Degas sagte: „Ein Bouguereau der neuen Richtung." Da begriff jeder, dass Bastien Lepages Begabung nicht originell sei, sondern aus zweiter Hand stamme.

Als Roll, ebenfalls ein Maler dieser Zeit, sein ungeheures Bild „Arbeit" ausstellte, auf dem fünfzig Figuren zu sehen sind, sagte Degas: „Man stellt eine Menge nicht mit fünfzig Figuren dar, man stellt eine Menge mit fünf Figuren dar."

Doch was bedeutet all dieser Intellekt neben dem drallen weissen Arm, auf dessen Form kein Schatten fällt?

Monet und Sisley, beide Landschaftsmaler, verkehrten nur mit langen Zwischenräumen im Neuen Athen. Sie pflegten plötzlich von ihrem Landaufenthalt zurückzukommen und brachten dann zwanzig oder dreissig Bilder mit, alle untadelig vollendet, alles Meisterwerke. Die Technik ist bei beiden die gleiche; dem Stil nach sind ihre Bilder kaum zu unterscheiden, es wäre jedoch schwer, sie zu verwechseln. Monet ist äusserlicher, bei Sisley ist etwas mehr Träumerei zu finden, seine Malerei ist ein wenig menschlicher. Und wenn Sisley auch die hohe Stufe der Vollkommenheit nicht so bewahrt hat wie Monet: in Sisleys Bildern ist eine Zartheit, nach der wir uns bei irgend einem andern Maler vergeblich umschauen.

Ich erinnere mich zweier Winterlandschaften von Sisley, beide gleichmässig schön, aber die eine schwebt mir deutlicher vor als die andre, nicht weil sie schöner war, sondern weil sich keiner an zwei Dinge gleichmässig erinnert. Die Szenerie war so zufällig wie möglich gewählt. Die mir ganz klar vor Augen steht, stellte nur die kahle Wand einer Hütte dar, einen gefrorenen Weiher und auf der andern Seite des Weihers einige Pappeln — das nebst den dazu gehörigen Schatten war das Bild. Die Feinheit, mit der das Auge diese Bäume gegen den Winterhimmel stehen und ihre hellvioletten, durchsichtigen Schatten über den gefrorenen Boden bis zum Rande des Teichs gleiten sah, lässt sich nur mit der Feinheit vergleichen, als das Ohr zum ersten Male die Klangkombinationen des Waldwebens im „Siegfried" vernahm. Der Vergleich mag dunkel und schwach sein: ich finde heute keinen besseren. Das andre Bild ist mir nicht so deutlich gegenwärtig, aber damals — das weiss ich noch — war ich im Unklaren, welches Bild mir besser gefiel.

Und nun bekenne ich, ohne dass ich den Wunsch hätte, die Kunst Constables und Turners herabzusetzen, sondern von dem Gedanken beherrscht, nur meine persönliche Empfindung zu äussern: zwischen Sisley und Constable zu schwanken, das wäre ebenso, als wolle man zwischen französischem Wein und englischem Bier schwanken. Beide sind gut, aber die Zartheit dieser violetten Schatten, die über den gefrorenen Boden gleiten, weilt im Gedächtnis wie die Erinnerung an eine wunderbare Flasche Sauterne. Doch durch das Geständnis, dass ich Sisley jedem englischen Landschaftsmaler vorziehe, setze ich die britische Kunst nicht herab. Sisley war ein Engländer, so französisch seine Kunst auch sein mag; und wer alle persönlichen Eigenschaften auf den Einfluss der Rasse zurückzuführen liebt, der kann, wenn er will, Sisleys köstliche Träumerei, die seine Bilder von denen Monets unterscheidet, auf sein englisches Blut zurückführen.

Mit der Originalität dieser beiden Maler, mit der Originalität der Impressionisten-Schule überhaupt kann man sich nicht oft und nicht lange genug befassen. Plötzlich erstand in Frankreich eine Kunst, von jeder andern Kunst verschieden, die die Welt bis dahin erlebt, und kein Land, nicht einmal Frankreich, ist auf so überraschende Neuerungen wie die Bilder Monets und Sisleys gefasst. Monet vornehmlich musste seine geniale Begabung teuer bezahlen: er verhungerte fast. Zu Zeiten konnte er nicht mehr als hundert Frank für ein Bild erzielen, sehr oft konnte er sie gar nicht losschlagen und hatte nichts zu essen. Er fing damit an, Manet nachzuahmen, und Manet hörte damit



EDOUARD MANET

JUNGE FRAU MIT SONNENSCHIRM



EDOUARD MANET — DIE ARBEITER DES MEERES

auf, Monet nachzuahmen. Sie waren eng befreundet. Manet hat Monet und Madame Monet in ihrem Garten gemalt, und Monet hat Manet und Madame Manet in demselben Garten gemalt. Sie tauschten die Bilder aus, aber nach einem Streit schickte der eine dem andern sein Bild zurück. Monets Bild von Manet und Madame Manet hab ich nie gesehn, aber Manets Bild von Monet und Madame Monet gehört einem sehr reichen Kaufmann, einem Herrn Pellerin, der die schönste Sammlung von Manets und Cézannes auf der Welt besitzt.

Cézanne glaube ich nie im Neuen Athen getroffen zu haben. Er war ein zu ungeschlachter, zu wilder Kerl und tauchte nur selten in Paris auf. Wir hörten gelegentlich von ihm; man sah ihn häufig in der nächsten Umgebung von Paris, wo er in Kanonenstiefeln herumwanderte. Da niemand das geringste Interesse an seinen Bildern nahm, liess er sie auf freiem Felde. Als Nachfrage nach seinen Bildern aufkam, forschten sein Sohn und seine Tochter in den Landhäuschen nach ihnen, und sie pflegten in den Hecken Wache zu halten und die Skizzen zusammenzulesen, die er zurückgelassen hatte. Es wäre unrichtig zu sagen, er habe kein Talent gehabt; aber während Manet und Monet und Degas stets das Ziel verfolgten zu malen, war Cézanne, fürchte ich, sein Ziel nie ganz klar. Sein Oeuvre lässt sich als Anarchie der Malerei, als die Kunst im Delirium bezeichnen. Man kann diesem seltsamen Wesen keineswegs eine gewisse rohe Individualität absprechen; doch so roh sie auch war: auf seinen Bildern ist Leben, sonst würde sich niemand darum kümmern. Ich halte einen Augenblick inne, um mir die Frage vorzulegen, was mir lieber ist: einer von Millets konventionellen Bauern mit dem gezierten Lächeln oder eines von Cézannes verrückten Kornfeldern mit einer Schar gewalttätiger Schnitter, Schnitter aus dem Tollhause. Ich dürfte wohl Cézanne vorziehen.

Doch warum länger bei Cézanne verweilen, wenn der grösste dieser ganzen Malergruppe bisher kaum erwähnt worden ist — Renoir.

Unter den Impressionisten befand sich auch eine Engländerin, oder eigentlich eine Amerikanerin, Mary Casat. Sie kam zwar nicht ins Neue Athen, aber sie wohnte auf den äusseren Boulevards; ihr Atelier war in einer Minute von der Place Pigalle zu Fuss zu erreichen, und wir sahen sie jeden Tag. Ihre Kunst stammte von Degas, wie Madame Morizots Kunst von Manet stammte. Madame Morizot oder — ich sollte sagen: Berthe Morizot war Manets Schwägerin, und ich entsinne mich, wie er einmal zu mir sagte: „Ohne mich hätte meine Schwägerin nicht existiert; sie hat nur meine Kunst auf ihrem Fächer spazieren getragen.“ Berthe Morizot ist tot und ihre Bilder sind sehr teuer — Bilderhändler machen keine Geschenke; aber Mary Casat lebt noch und ist eine reiche Frau. Nach einer Abwesenheit von vielen Jahren traf ich sie wieder bei Durand-Ruel; am andern Tag beim Frühstück sprachen wir von allen Menschen, die wir gekannt hatten, und schliesslich sagte sie: „Von einem haben wir nicht gesprochen, vielleicht vom allergrössten.“ „Sie meinen Renoir?“ fragte ich. Und sie machte mir zum Vorwurf, ich sei von jeher gegen Renoirs Kunst etwas gleichgültig gewesen. Ich glaube nicht, dass das wahr ist, oder wenn es wahr ist, gilt es nur bis zu einem gewissen Grad. Ich kenne nichts, das ich so gerne besitzen möchte — und der Wunsch zu besitzen kann als Massstab unsrer Bewunderung dienen — wie einen Akt von Renoir. Er hat ganze Frauenkörper im Licht behandelt, und das Licht liegt nicht nur auf der Oberfläche, es ist offenbar auch unter der Oberfläche. Einige seiner Kinderporträts sind die schönsten, die ich kenne — sie sind weiss und blumenhaft und daher ganz verschieden von den verkümmerten, süsslich lächelnden Äffchen, die uns Sir Joshua Reynolds als den Typus der schlanken, schönen englischen Kinder aufdrängen wollte.

Renoir fing als Porzellanmaler an. Ich habe Vasen mit Blumenschmuck von ihm gesehen und Blumenstücke, die genau gemalt waren, wie sie ein Porzellanmaler ausführen würde. Erst in den sechziger Jahren begann er Porträts zu malen. Ich glaube, es war Ende der sechziger Jahre, als er das berühmte Bild der Dame mit dem Kanarienvogelkäfig malte — ein wundervolles Bild, aber ganz anders als Renoirs Akte, die ich für mein Leben gern besitzen möchte.

Ist es nicht sonderbar, dass sich eine so seltsam persönliche Kunst wie die Renoirs stufenweise entwickelt haben soll? Manet war Manet, sobald er Coutures Atelier verliess — ja noch ehe er hinging. Degas war immer Degas, aber von dem späteren Renoir war selbst in dem Porträt der Dame mit dem Kanarienvogelkäfig noch keine Spur. Die schönen Akte wären nie gemalt worden, wenn er nicht in das Café „Nouvelle Athènes“ gekommen wäre. Aber bewundere ich wirklich die Akte so sehr, wie ich sage? Renoir im ganzen — ist er

Manet gleichwertig? Du lieber Himmel, nein! Und tatsächlich, im Grunde meines Herzens hab ich Renoirs Kunst von jeher im Verdacht einer gewissen Vulgarität. Wenn das stimmt, um so merkwürdiger, dass er, der von allen beeinflusst war, schliesslich alle andern beeinflusst hat. Manets letzte Bilder waren sicher von Renoir beeinflusst; Manets letzte Jahre wurden von Gedanken an Renoir ausgefüllt.

Renoir war stets in dem Café „Nouvelle Athènes" zu treffen. Ich weiss noch sehr wohl, mit welchem Hass er das neunzehnte Jahrhundert blosszustellen pflegte — das Jahrhundert, in dem, wie er sagte, niemand ein Hausgerät machen könne oder eine schöne Uhr, die nicht die Kopie einer alten sei. Um diese Zeit begann Durand-Ruel seine Bilder zu kaufen. Da er sich nun in besseren Verhältnissen befand, wollte er sich, wie es in den Zeitungen heisst, eine wohlverdiente Ausspannung gönnen (wobei man nicht weiss, ob der Verdienst oder das Verdienst den Ausschlag giebt). Einige Zeit schwankte er, ob er sich Weine und Zigarren anschaffen und zu Schlemmereien einladen oder sich eine Wohnung einrichten und sich verlieben solle. So darf sich der erfolgreiche Maler austoben, und es wäre gut für Renoir gewesen, wenn er nicht so tugendhaft gewesen wäre. Statt dessen ging er nach Venedig, um Tintoretto zu studieren. Als er nach Paris zurückkehrte, trat er in ein Atelier ein mit der Absicht, sein Zeichnen zu vervollkommnen, und in zwei Jahren hatte er die schöne Kunst, die er sich in zwanzig Jahren mühsam erworben, für immer vernichtet.

Das letzte Mal sah ich ihn auf der Butte Montmartre, einem dem Verfall geweihten Viertel voll zerbröckelnder Fassaden, Säulen und verlassener Gärten. Er wohnte in einem kleinen Haus am Saum eines dieser Gärten und interessierte sich weit mehr für seinen Rheumatismus als für die Malerei. Ich sprach mit ihm von Aungtin, der da meint, das ganze Jahrhundert sei irre gegangen, wir müssten zur Malerei unsrer Ahnen, zu Lasierungen zurückkehren; aber Renoir zeigte wenig Teilnahme. Er sagte nur: chacun a sa marotte. Aber warum sollte der alte Herr auch Interesse für Aungtins neue Ästhetik an den Tag legen? Renoir hat gesagt, was er zu sagen hatte; und wenn ein Mann das getan hat, wäre der Rest besser Schweigen.

Nur an ganz wenigen Abenden trank Pissarro nicht seinen Kaffee im Neuen Athen. Er kam häufiger hin als Manet und Degas. Waren sie da, so hörte er aufmerksam zu, hiess ihre Ideen gut und beteiligte sich in ruhiger Weise an der Unterhaltung. Keiner war so freundlich wie Pissarro. Er liess es sich nie verdriessen, den Studenten von der Ecole des Beaux-Arts auseinanderzusetzen, warum Jules Febvre kein grosser Zeichnenlehrer sei, aber er sagte nie etwas schlagend Originelles. Pissarro war ein kluger, verständnisvoller Jude, der wie Abraham aussah. Er hatte einen weissen Bart und weisses Haar, war ausserdem kahlköpfig, obwohl er damals nicht viel älter als fünfzig gewesen sein kann. Er war der älteste dieser Gruppe — ja, er muss der älteste gewesen sein. Vor zwei Jahren starb er in hohem Alter, mit fünfundsiebzig, glaube ich.

In Rouen sah ich ihn zuletzt, etwa vor sechs Jahren. Er sah damals nicht älter aus als vor zwanzig Jahren und war auch geistig nicht gealtert. Er war voll Begeisterung und interessierte sich für alles; er malte gerade die Kathedrale, vermutlich weil Monet im Jahr zuvor dort gewesen war und die Kathedrale gemalt hatte. Pissarro folgte immer den Fussspuren eines andern; er war ein Hans in allen Gassen der Malerei und gefiel sich in einem Zickzack-Kurs. Aber waren seine Irrfahrten auch zahlreich und unvermittelt, er verlor doch nie seine Individualität ganz, selbst dann nicht, als er in Signacs Manier Jachten malte: pointillistisch.

Meine „Bekenntnisse eines jungen Mannes" enthalten eine Würdigung Pissarros, die ich vielleicht zitieren darf, da ich heute noch ebenso denke wie damals. Dort heisst es von einer Gruppe Mädchen, die Äpfel im Garten auflesen: „Traurige violette und graue Töne, prachtvoll abgestimmt. Die Figuren scheinen sich wie im Traum zu bewegen; wir stehn auf dem jenseitigen Ufer des Lebens, in einer Welt ruhiger Farben und glücklicher Sehnsucht. Die Äpfel werden nie von den Zweigen fallen, die Körbe, über die sich die jungen Mädchen beugen, nie voll werden; es ist ein Garten, den das Leben nicht zu verschenken hat, aber den der Maler in einem ewigen Traum von violett und grau darzustellen wusste."

Pissarro hat viele solche Bilder gemalt — Bilder von Hügelhängen, wo die Bauern den Meltau, der sich auf der Erdfläche angesammelt hat, behacken. Keiner hat das Ergreifende im Schicksal des Bauers besser verstanden als Pissarro. Er hat es viel besser verstanden als Millet (der mir nie als etwas andres denn ein Maler des achtzehnten Jahrhunderts vorgekommen ist), als Romney und



CLAUDE MONET BOULEVARD DES CAPUCIENS



CLAUDE MONET

UNTER DER KOLONADE DES LOUVRE

Greuze. Seine Stoffe unterscheiden sich von ihren, aber die Malerei ist so ziemlich dieselbe und der Geist ist derselbe: langweiligen Sentimentalitäten ergeben.

Ich habe schon die Streitfrage, die sich beim Tode Pissarros erhob, angedeutet. Die Zeitungen erörterten, wer den Impressionismus erfunden, wer das erste impressionistische Bild gemalt habe. Es wurde darauf hingewiesen, dass Monet in England gewesen und von Turner beeinflusst worden sei. Die Impressionisten bewunderten Turner selbstverständlich platonisch, wie sie die alten Meister bewunderten, einen Salvator Rosa und Hobbema, aber tiefer ging diese persönliche Bewunderung nicht. Es gehört kein besonderer Scharfsinn dazu, zu begreifen, dass Maler wie Turner und Constable, deren Streben eine Welt des Schattens war, kein intimeres Interesse für Männer haben konnten, deren Ziel es war, eine Welt des Lichts darzustellen. Man darf bezweifeln, ob es je möglich sein wird, herauszufinden, wer das erste impressionistische Bild gemalt oder was den Gedanken angeregt hat, das Helldunkel aufzugeben. Constable und Turner waren es sicher nicht; mehr lässt sich an dieser Stelle nicht sagen. Gewiss wär es eine aufschlussreiche Untersuchung, eine Kunstschule auf ihre Quelle zurückzuführen, Betrachtungen anzustellen, wie eine neue Ästhetik aufkommt und sich aus einem Samenkorn zu einer blühenden Blume entwickelt; aber die Frage kann hier nicht behandelt werden. Ebensowenig die fast nicht minder interessante Frage über den Wert von Museen für ein Volk.

Ich will mich hier mit der Feststellung der Tatsache begnügen, dass keine Sammlung einer englischen oder amerikanischen Stadt so nützlich sein würde, wie eine Sammlung der Impressionisten. Sie würden nicht nur den Wunsch erwecken, Schönes zu besitzen, sondern ich kann mir denken, dass Jünglinge und Jungfrauen ein ausserordentliches Verlangen nach Freiheit aus den Landschaften Monets und Sisleys schöpfen würden. Auch aus Manet. Manet befreit vielleicht mehr als irgend jemand den Sinn von Überlieferungen und Vorurteilen. Er weckt einen Geist der Auflehnung gegen das Alte; er schürt den Drang nach Erlebnissen. Adam im Paradies, in die Betrachtung der aufgehenden Sonne versunken, war nicht nackter und schamloser als Manet. Eine Galerie impressionistischer Bilder würde meiner Ansicht nach mehr als jede andre einen jungen Menschen anregen, nach Frankreich zu gehn.

Das ist der springende Punkt. Jedermann muss nach Frankreich gehn. Frankreich ist die Quelle aller Künste. Die Wahrheit soll ans Licht. Wir gehn dorthin, wir alle, wie Lumpensammler mit Körben auf dem Rücken, um aufzulesen, was uns in den Weg kommt, und aus unbedeutenden Kleinigkeiten sind schon oft Vermögen entstanden. Wir lernen in Frankreich nicht nur die Kunst würdigen — wir lernen das Leben würdigen, das Leben als ein unvergleichliches Geschenk betrachten. In irgend einem Café, einem Neuen Athen, mag auch sein Name in keinem Baedeker stehn, auf keiner Reisekarte verzeichnet sein, schwingt sich die Seele des jungen Menschen dazu auf, das Leben zu verherrlichen. Kunst ist nur Verherrlichung des Lebens, und durch die Künste allein können wir das Leben verherrlichen.

Frankreich ist die Quelle der Kunst. Von Whistler angefangen, sind Alle, die schöne Bilder gemalt haben, in Frankreich gewesen. Whistler brachte einen natürlichen Schönheitssinn mit auf die Welt, aber die Sprache, in der er sich ausdrückt, ist wesentlich französisch. Courbet hat ihn malen gelehrt.

Wir gehn nach Frankreich, wie Lumpensammler mit Körben auf dem Rücken und Hakenstöcken in der Hand, und wir schleichen dahin und lesen unbedeutende Kleinigkeiten auf, und daraus sind künftige Vermögen entstanden. Jeder, der vor seinen Gefährten etwas voraus zu haben scheint, der einen flüchtigen Duft von Vornehmheit in der literarischen Welt an sich trägt, ist in Frankreich gewesen.

Ich erinnere mich, in der Akademie Julian einen glücklichen Jungen aus Nordengland getroffen zu haben, der dem Mittelstand angehörte. Er sprach mit einem ausgeprägten Lancashire-Akzent, sagte nichts besonders Gescheites, verriet höchstens Intelligenz, machte sehr schlechte Zeichnungen, bekam mit Mühe und Not seine Proportionen zustande. Dieser Junge war Stott of Oldham. Was wäre aus ihm geworden, wenn er nicht nach Paris gegangen wäre? Hätte er seine schönen Bilder gemalt, wenn er in Oldham geblieben wäre? Einige von Stotts Bildern gehören zum Schönsten der modernen Malerei. Wer wirklich etwas für die Malerei übrig hat, der wird mit dem einverstanden sein, was ich von dem vortrefflichen Stott of Oldham gesagt habe.

Auch Mark Fisher ging nach Frankreich und kam als ein guter Maler zurück. In Amerika fing er an, aber er konnte immer malen. So ist es bei allen, die uns mit schön Geschautem und



EDOUARD MANET, DER ABSINTHTRINKER

schön Ausgeführtem gefangen nehmen und berücken. Mark Fisher ging als Maler nach Frankreich, er kam als solcher auf die Welt; aber in Frankreich bekam seine Kunst Charakter, all ihre frohen Lichter und Schatten, ihren singenden Ton verdankt er Frankreich.

Frankreich — kann ich das Wort zu oft wiederholen? Wird man mich der Übertreibung zeihen, wenn ich sage, Frankreich ist die Quelle aller modernen Kunst? Beinah aller Wein der Welt kommt aus Frankreich, und seit den letzten hundert Jahren auch alle Kunst, direkt oder indirekt, wenn ich unsre eignen Präraffaeliten ausnehme.

Unsre präraffaelitische Bewegung wird stets zum Ruhme Englands zeugen: Millais, Madox Brown, Rossetti; Millais natürlich den andern voran, vielleicht der ursprünglichste aller englischen Maler. Die Landschaften Wilson Steers haben jetzt einen englisches-achtzehntes-Jahrhundert-Anstrich; aber Wilson Steer hat seine Kunst in Frankreich erworben, wie alle neuen englischen Maler. Mögen sie auch bis zu einem gewissen Grade wieder auf die Technik der frühen englischen Maler, eines Turner und Constable, gekommen sein, wir lassen uns nicht täuschen; es ist die schwächste Verkleidung. Wenn wir etwas als ausgemacht annehmen dürfen, so ist es das: dass jeder, der heutzutage malt, seine Kunst direkt oder indirekt französischem Einfluss dankt.

Ob das indes heilsam oder schädlich ist, soll hier nicht dargelegt werden, und es wäre gewiss auch schwer zu entscheiden, ob ein Volk seine Augen dem verschliessen soll, was sein nächster Nachbar in der Kunst leistet. Die Japaner hätten vielleicht nie ihre Kunst hervorgebracht, wenn sie die Parthenon-Skulpturen gesehen hätten; aber wäre Griechenland nicht gewesen, hätte es keine Renaissance in Italien gegeben. Wie dem auch sein mag, heutzutage ist eine Isolierung undenkbar. Es hat sich herausgestellt, dass die Welt nicht grösser als eine Pappschachtel ist, und in dieser neuen, engen Welt muss die Kunst, so gut sie kann, darauf aus sein, sich den herrschenden Verhältnissen anzupassen. Wir werden auf keinen Fall Eisenbahnen und Dampfboote verbieten, wenn wir auch dadurch grössere Künstler als Phidias und Michelangelo gewännen. Daher gehört ein nationales Künstlertum vielleicht der Vergangenheit an (man darf bezweifeln, ob es das überhaupt je gegeben hat). Und deshalb wollen wir dahin gehen, wo die Kunst gedeiht — mit andern Worten: nach Frankreich.

Der Kunstbeflissene, der daheim genug gelernt hat, der gelernt hat, keine andre Scham zu kennen als die sich zu schämen, soll nach Paris gehen. Dort wird er das Leben um seiner selbst willen schätzen, als ein unvergleichliches Geschenk betrachten lernen. In Paris wird er sich dazu aufschwingen, das Leben zu verherrlichen. Was ist Kunst andres als Lebensverherrlichung? Und durch die Künste allein können wir das Leben verherrlichen. Das Leben ist eine Rose, die in der eisernen Faust des Dogmas welkt. Frankreich hat die leichenhaften Finger des Klerus aufgebrochen und der Rose wieder zur Blüte verholfen. Und Frankreich steht heut auf der Welt in der vordersten Reihe im Kampfe gegen die tödliche Lehre, die Beduinenstämme vor grauen Jahren in der Wüste aufgebracht haben, die Lehre: dass das Leben ein



EDOUARD MANET, DER LESER

erbärmlich und verächtlich Ding, der Verzicht auf das Leben die höchste Tugend sei. Die Götterdämmerung ward in den Tempeln und an den heiligen Altären finsterer. Jahrhundert verstrich nach Jahrhundert, die Kunst schwieg. Die schönen Glieder des liebenden Jünglings und des Athleten waren dem Bildhauer verboten; statt dessen waren ihm die mageren Schenkel sterbender Heiligen freigestellt. Die Literatur starb, denn die Literatur kann nur das Leben verherrlichen. Die Musik starb, denn die Musik kann nur das Leben verherrlichen; das trauervolle Dies Irae erklang an geweihter Stätte. Was sollte die Welt mit der Kunst, als der Glaube die Menschen beherrschte, das Leben sei ein erbärmliches, armseliges Ding? Bei Trauergesang und feierlicher Prozession ward die Dämmerung finstrer, bis der Augenblick tiefster Nacht im neunten, zehnten und elften Jahrhundert erreicht ward. Im fünfzehnten Jahrhundert ging die Morgenröte in Italien auf; da richteten Bildhauer und Maler den Blick auf Griechenland. Donatello und Michelangelo traten an die Stelle von Praxiteles und Phidias.

Der Tag folgt der Nacht so sicher, wie die Nacht dem Tage folgt. Das Licht, das im fünfzehnten Jahrhundert in Italien anbrach, hat sich seitdem immer weiter ausgebreitet, Schleier nach Schleier ist gesunken, und jetzt strahlt helles Tageslicht in Frankreich. Kunde von der weissen Stadt in der Ferne, von ihren Gärten, ihren Statuen, ihren denkmalgeschmückten Rasenplätzen dringt zu uns. Und wir gehen dorthin, wie ich schon sagte, geduckte Lumpensammler mit Körben auf dem Rücken und Hakenstöcken in der Hand, und kommen als reiche Männer zurück. . .

RUTH ST. DENIS

Nicht flinke Beine und ein gymnastisch geschulter Körper machen den Tänzer, sondern die tanzfrohe Seele, der Überschwang des bewegungheischenden Gefühls. Tanzen ist aktive Mystik; Gefühlsmystik, die von spekulativer Philosophie nichts weiss, mit naiver Selbstverständlichkeit aber im Rausche der Leidenschaft Höchstes und Tiefstes verknüpft, den ewigen Dualismus Gott und Tier zeitweise aufhebt und die ganze Schöpfung strudelnd in die Unermesslichkeit des Subjekts hineinsaugt. Nur das Allgefühl tanzt. Der Verstand scheidet, die Vernunft beschränkt; das Gefühl aber will dionysische Unbeschränktheit. Darum tanzt alle Jugend, die ein mystisches Weltahnen betäubend noch umfängt, die sich noch nicht beschränken und ihre Kräfte intellektuell spezialisieren lernte: das junge Individuum, das junge Volk oder der jugendliche Volksteil. Und es tanzt vor allem die Frau, weil sie zu ewiger Jugend und zur Gefühlsmystik vom Geschlechtsschicksal verurteilt worden ist. Sie allein auch ist der universal gerichteten Tanzseligkeit noch fähig, in den alt gewordenen Kulturzuständen, die dem Leben der Heutigen zum determinierenden Milieu werden und in denen die grosse ekstatische Tanzlust längst schon karikaturhaft verkümmert ist.

Ihr aber fehlt nun, wenn der Trieb sie packt, die Gelegenheit. Einst eilte die Tänzerin zum Tempel, in die Reihen der Jünglinge und Mädchen, die in andächtigen oder erotisch wilden Tänzen Weiheopfer sahen, sie tobte mänadisch im nächtlichen Korybantenzug dahin, trat auf dem Markt in den Reigen der Gespielinnen und nahm Teil an der allgemeinen Lust auf der Tenne oder unter der Linde, bei der Weinlese oder beim Maienfest. Sie fand im Nationaltanz eine Sitte, eine Form. Von der älter werdenden Kultur ist aber aus der subjektiv gefühlsmässigen Tanzthätigkeit eine objektiv zu betrachtende Schaustellung gemacht worden. Der Tanz gebar das Drama; und das Drama vernichtete dann den Tanz. Das Schauspiel lag von je — als Pantomime, Melodrama, Maskenromantik und Gebärdendramatik — embryonisch in der Tanzidee. Sobald es sich aber selbständig entwickelte und die Bühne betrat, zog es den Tanz mit aufs Schaugerüst; und es machte so aus den früheren Akteuren Zuschauer. Die subjektivste der Künste und darum ihrer aller Mutter, musste notwendig am Objektiven vergehen; die Instinktkunst empfing den Todesstoss von den Erkenntniskünsten.

Denn die Bühne konnte der Tänzer nur betreten, wenn er einen Beruf aus seiner Thätigkeit machte. Wo aber der Beruf ist, da muss die Berufskonvention entstehen. Und diese kann nie so viel Rücksicht nehmen auf den Willen der Akteure als auf die Forderung der Zuschauer im Parterre. Darum weist auch die Geschichte des Tanzes nachdrücklich auf die Geschichte der in der Zuschauerpsyche personifizierten Nachfrage. In einer nur soziologisch zu verstehenden Entwickelung sind wir zum Opernballett gekommen, zur Theatralisierung der Nationaltänze, zu den Gazeröckchen, Trikotbeinen und zum ganzen Graus des „Choreographischen". Der ursprüngliche Tanztrieb aber fristet sich kümmerlich hin in den Tanzsälen, wo die Paare sich unter den Augen des Tanzmeisters artig und langweilig drehen. Wenn die Frau, als die letzte Vertreterin der eingeborenen Tanzseligkeit, heute darum eine Bethätigungsmöglichkeit sucht, so muss sie sich eine neue Form schaffen. Und da dieses gefühlsmässig



LUDWIG VON HOFMANN RUTH ST. DENIS

unmöglich ist, weil mit der äusseren Gelegenheit auch die innere fehlt, und der gestaltlose Trieb nirgend eine brauchbare Form findet, so muss sie notwendig über den Tanz zu denken beginnen und verstandesgemäss sich vorzustellen versuchen, wie er einst gewesen ist und wie er eigentlich sein sollte.

In den letzten Jahren haben sich uns verschiedene Tänzerinnen vorgestellt, die sich in dieser Weise gezwungen sahen, ihr elementares Urgefühl zu intellektualisieren: Serpentintänzerinnen, die sehr glücklich das Licht und die Linienwirkungen bewegter Stoffe benutzen, Schlaftänzerinnen, die Karl du Prel gelesen haben, und Barfusstänzerinnen, die Schopenhauer und Kant zitieren. Meistens ist es gekommen, wie es vorauszusehen war: das Denken hat das Temperament abgekühlt, und was elementar hervorbrechen sollte, ist schematisch in Erscheinung getreten. In den letzten Wochen haben wir nun aber eine neue Tänzerin kennen gelernt, die es versteht, ihre Tanzgedanken wieder durch natürliches Tanzgefühl zu überwinden. Konsequenter als irgend eine ihrer Gleichstrebenden folgt Miss Ruth St. Denis ihrem ursprünglichen, genialisch starken Tanztrieb.



LUDWIG VON HOFMANN RUTH ST. DENIS

Die Zeit ist geeignet, eine Erscheinung wie sie auf der Bühne zu dulden, ja, sie herbeizuwünschen. In unseren Tagen sozialer Revolutionen versagen zeitweise die uralten Kulturtraditionen, und der moderne Mensch sieht sich in vielen wichtigen Gefühlsfragen auf das urweltlich Triebhafte im Seelenleben verwiesen. Ohne aber seine Künstlichkeit und Differenziertheit doch abthun zu können. Die Folgen treten uns in der Kunst überall entgegen, in Malerei, Skulptur, Poesie und Musik. Durch diese Tendenz zum psychologisch Ursprünglichen ist eine seltsame Neigung zur Mystik gross geworden. Eine Neigung, nicht so stark, um den Menschen aus seinen künstlichen Lebensformen und Gewohnheiten herauszureissen, aber mächtig genug, um ihm ein wollüstiges Interesse für alles Primitive, Impressive und Kosmische zu erwecken. Maler und Bildhauer denken an Egypten, Assyrien und Japan, oder bemühen sich, alles historisch Gewordene zu vergessen, um im unmittelbaren Natureindruck die Idee einer neuen Kunst zu finden; die Dichter steigen analysierend ins rohe Instinktleben hinab, und die Musiker treiben die diffizilste Ausdruckspsychologie. Auf diese allgemeine Zeitdisposition weist nun auch die Tanzidee der Ruth St. Denis. Auch sie sucht wieder künstlerische Ursprünglichkeit. Und zwar in der Kunst, wo der Frau allein das Geniale gelingen kann: in der Tanzkunst. Sie hat, wie so viele Maler und Dichter, im Historisch-Ethnographischen einen Anlass gesucht, um ihr Eigenstes entfalten zu können, und ihn im Indischen glücklich genug gefunden. Wie man hört, hat diese Amerikanerin reinster Rasse früher stets unbefriedigt im Opernballet getanzt. Ein Zufall soll ihren Blick auf Indien gelenkt haben. Die moderne Gehirnmystik schweift ja nirgend so gern umher als im Orient; und Indien zumal ist den modernen Philosophen etwas wie ein heiliges Land geworden, weil den Heutigen die feminine, dionysisch schwärmende Metaphysik des Buddhismus besonders zusagt. Aber dieses orientalische Milieu, alles Gegenständliche und Literarische in den Tänzen der Denis ist doch von sekundärer Bedeutung, ist nur Anlass. Es darf als ausgemacht gelten, dass unser Publikum vor echten orientalischen Tanzekstasen der alten Zeit, vor der Opferwut, die sich der Selbstvernichtung entgegendrängt, vor der animalisch furchtbaren Erotik des echten Bauchtanzes, vor der tödlich fatalistischen Monotonie der Dschogitänze zurückschaudern würde. Im Pubertätszeitalter der Völker, wo die junge Lebensleidenschaft sich selbstzerfleischend im Tanze dahinrast, kennt man keine Nerven wie heute. Darum ist eben dieser intellektuell temperierte, modern europäisierte Orientalismus der Denis, der das animalisch Entsetzliche leise ahnen lässt und es doch jungfräulich verzierlicht, für soignierte Gefühlsdenker unserer Tage die rechte Kost.

Im Rahmen des heute Möglichen ist diese Tänzerin bewunderungswürdig. Wie sehr sie das machtvoll Triebhafte aristokratisiert, ohne es doch zu vernichten, beweist die Art des Erotischen in ihren Tänzen. Sie lockt und reizt, verführt und foppt nicht einen Partner, was in fast allen Nationaltänzen der Grundgedanke ist; sie braucht über-



LUDWIG VON HOFMANN RUTH ST. DENIS



LUDWIG VON HOFMANN RUTH ST. DENIS



LUDWIG VON HOFMANN RUTH ST. DENIS

haupt keinen Partner. Die Erotik ihres Tanzes gleicht mehr der eines jungen Mädchens, das, mit sich allein, den Geist an Phantasien entzündet, voll Scham auch dann noch und doch konvulsivisch zuckend unter dem Antrieb erotischer Mystik. Mit den schwülen Gesten ihrer schlanken mageren Jungfräulichkeit betet sie in feierlichen Weihetänzen das Geheimnis der Existenz an, oder sie flattert mit lieblicher Mädchengrazie um das grosse schaffende und verzehrende Licht, das wir Lebenswille nennen. In ihren Tanzlegenden spürt man freilich von Augenblick zu Augenblick das Gelernte und Zurechtgelegte; aber die unhemmbare Wiegelust der Glieder verwischt den Eindruck immer wieder. Diese leidvoll fast blickende, mit süsser, keuscher Schamlosigkeit dahinschreitende Tänzerin muss eine sehr resonanzfähige Seele haben; Rhythmus und Melodie scheinen ihr ein Schicksal. In den Wonnen sich selbst sättigender Bewegung verfliesst ihr Gut und Böse, Schön und Hässlich und es bleibt allein die Urkraft, die nur sich selbst kennt und sich selbst darstellt.

Und doch ist daneben zu spüren, dass eine moderne Frau ihre natürlichen Empfindungen geistreich analysiert hat. So wird das Psychische zur Psychologie. Der Tanz, seinem ganzen Wesen nach etwas Extemporiertes, wird der Denis, unter dem Zwange der heutigen Bühnenoptik, zur vorbedachten Programmkunst. Darin liegt das Problematische dieser klug kultivierten Ursprünglichkeit. Gedruckte Erklärungen, die den Zuschauern gegeben werden, betonen das Programmatische, das als notwendiges Übel betrachtet werden sollte, noch mehr. Das nicht Analysierbare in den Darbietungen ist freilich stark genug, um solche Belastung mit Gedanken vertragen zu können. Ein Tanz, der sich vollständig erklären liesse, wäre ja keiner mehr. Dennoch droht der Kunst der Denis hier die Gefahr, allegorisch zu werden, der Deutungslust zu sehr Konzessionen zu machen. Die Behauptung, der Radhatanz solle in seiner zweiten Hälfte die „Verzichtleistung auf die Sinne“ ausdrücken, ist ein Widerspruch in sich selbst, weil der Tanz nur sein kann, wenn er bejaht. So meldet sich derselbe Irrtum, der, viel offenbarer, in den Tanzgedanken der Duncan zu finden ist, oder in den Werken gewisser moderner Maler, die glauben, sie könnten alles darstellen, was sie denkend zu ermessen

vermögen. Man erinnert sich der spöttischen Xenie von Goethe-Schiller:

„Raum und Zeit hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten,
dass man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt."

Eine andere Gefahr für die fein natürliche Kunst der Denis liegt im Variété. Bedenklich ist schon, dass allabendlich geübt wird, was sich auf Eingebung des Augenblicks gründet. Der Tanz verliert stets, wenn er professionalisiert wird, wenn er aufhört, Temperamentsäusserung zu sein. Wird der zum Beruf gewordene Tanz aber gar auf einer Variétébühne geübt, so wird er leicht Publikumskunst im übelsten Sinne. Die graziöse Saharet ist am Variété gescheitert, ebenso die Otéro und bis zu gewissen Graden sogar die Loie Fuller. Die Edelplastik der Denis gehört so wenig ins Milieu der „lebenden Skulptur", der rohen Choreographie und der Trikotbeine, wie die Skulpturen Rodins zwischen der Bazarware eines Kaufhauses ihren Platz haben. Schon heute spürt man der Denis ein wenig Müdigkeit an. Es ist einer der klügsten Einfälle von Miss Duncan, dass sie es verstanden hat, ihre Idee gesellschaftsfähig zu machen, dass ihr die Salons des Westens gehören und sie nur wenige Vorstellungen in der Saison zu geben braucht. Ähnliches müsste auch der Denis gelingen. In Berlin ist es noch nicht schwer, die Gesellschaft zu erobern.

Sie selbst erweckt den Wunsch nach einer reinen Entwickelung ihrer Idee und ihres Könnens. Was sie bietet, ist so neu, ist so frisch und stark aus dem Geiste der Musik geboren, dass es in unseren trüben Tagen frohlockend begrüsst werden muss. Wie suggestiv diese späte Jugendkunst auf unsere Künstler zu wirken vermag, beweisen die hier reproduzierten Zeichnungen eines unserer reifsten und kultiviertesten Maler. Was der Einbildungskraft Ludwig von Hofmanns seit Jahren vorschwebt, was er oft auch schon fixiert hat, ist ihm hier einmal als lebendiges Objekt der Anschauung entgegengetreten. Und dass diese Wirklichkeit seiner Phantasie sehr willkommen ist, beweist ganz deutlich eine besondere, vorher nie so stark wahrnehmbare Note in den neuen Zeichnungen: die Haltung grotesk nuancierender Charakteristik darin. Eine psychologische Vertiefung hat das ornamentale Linienspiel bereichert und das Graziöse bedeutender gemacht. War Hofmann früher immer ein wenig in Gefahr, seine Tänzerinnen idealistisch zu gräcisieren, so nähert er sich mit diesen neuen



LUDWIG VON HOFMANN RUTH ST. DENIS



LUDWIG VON HOFMANN RUTH ST. DENIS

Zeichnungen der Seite, wo Rodin seine grossgeartete Bewegungspsychologie treibt. Es entzündet sich die Hoffnung wieder vor diesen Zeugnissen eines ganz eigenartig organisierten Talents, dass Hofmann kurz vor einer zweiten Periode seiner künstlerischen Entwickelung steht, vor einer Altersperiode, die zu geben verspricht, was der Jugend unerreichbar blieb und die doch den köstlichen Besitz der Jugend nicht fahren zu lassen braucht.

Dieses Interesse eines Künstlers vom Range Ludwig von Hofmanns kritisiert die Darbietungen der Denis in der schmeichelhaftesten Weise. Isadora Duncan hat Künstler von Bedeutung nicht anregen können. Ihre Rivalin versetzt gerade die feinsten in Ekstase, nicht weil ihre Idee neuer oder sensationeller, ihr Bühnenmilieu fremdartiger und koketter ist, sondern weil in ihren Tänzen das stärkere Urgefühl zum Vorschein kommt. Von der Malerei angeregt worden sind beide; wo Miss Duncan, Burne Jones, Leighton und Alma Tadema tanzt und

den höheren Dilettantismus des Präraffaelitentums in ihre Leistung getreulich überträgt, da tanzt Miss Denis Stimmungen und Bewegungen, die etwa an die Kunst Minnes, Hodlers, Lautrecs, Rodins oder Maurice Denis' erinnern. In dem Masse nun wie diese Malerei gehaltvoller ist als die der Präraffaeliten, ist es auch der Tanz der Denis im Vergleich mit dem der Duncan; und darum kann sie das als Anregung Empfangene in neuen Anregungen weitergeben. Um so mehr, je tiefer sie ihre glückliche Kunstidee mit starkem Temperament durchtränkt und kraft einer universalen Gefühlsmystik die Allen gemeinsamen Instinktkräfte ahnen lässt. Immer natürlich nur innerhalb der engen bühnenartistischen Möglichkeiten, die dem Tanz in unserer alt und intellektuell gewordenen Kultur bleiben.





A. MESSEL — DARMSTÄDTER MUSEUM, VORDERANSICHT

DAS LANDESMUSEUM IN DARMSTADT

VON

H. VON TRENKWALD

Mit grosser Spannung hat man der Eröffnung des Darmstädter Museums entgegengesehen. Wie ein Architekt von dem Rufe und der Eigenart Messels die Aufgabe eines Museumsbaues lösen würde, musste in den weitesten Kreisen interessieren. Überdies fällt der Bau gerade in ein Jahrzehnt, in dem die Fragen, die das Museum, als einen besonderen Bauorganismus, betreffen, durch praktische Lösungen und mancherlei theoretische Erörterungen in stärkstem Masse in Fluss gebracht worden sind.

Dass gerade Alfred Messel der Bau des Landesmuseums übertragen wurde, ist der persönlichen



A. MESSEL HEIZUNGSGITTER

Initiative des Grossherzogs von Hessen zu verdanken. Eine glückliche Wahl! Denn Messel hat sich als ein Museumsbaumeister hervorragender Art erwiesen. Zu dem Resultat, wie es heute vorliegt, konnte nur die grösste Ehrfurcht vor den alten Schöpfungen führen, ein inniges Verständnis für die Zwecke des Museums und eine durch Austausch der Ideen mit der Museumsdirektion gewonnene Sicherheit des Programmes. Es zwingt, mit Ausnahme vielleicht von einigen weniger günstigen Belichtungsverhältnissen, rückhaltlos zur Anerkennung und Bewunderung.

Wer Messel etwa nur als den Erbauer der Wertheimschen Warenhäuser in Berlin kennt, wo er als ein Bahnbrecher moderner Baukunst erscheint, mag überrascht sein von der persönlichen Zurückhaltung, die Messel beim Darmstädter Museumsbau geübt hat. Doch liegt hierin, gerade dieser Aufgabe gegenüber, eine Stärke.

Schon im Äusseren verleugnet das Gebäude nicht seinen Charakter als Nutzbau. Es bringt aber auch deutlich eine bewusste Abhängigkeit von der Umgebung des Platzes, worauf es steht und von dem architektonischen Stadtbilde Darmstadts zum Ausdruck. Kein Monumentalbau mit eigenwilligem Prunk tritt uns entgegen. Auf die Höhe des Vordergebäudes, die Gestaltung des Daches, die Formengebung der Fassade mit ihrer



A. MESSEL — MUSEUM IN DARMSTADT, HOF



A. MESSEL. MUSEUM IN DARMSTADT, HAUPTEINGANG

einfachen und vornehmen klassizistischen Prägung haben das benachbarte langgestreckte Hofjagdhaus und das Schloss bestimmenden Einfluss ausgeübt. Der hohe Turm in der Südostecke ist ebenfalls aus dem Wunsch einer künstlerischen Platzgestaltung zu erklären. Leider fällt der Platz etwas gegen das Museum hin ab, so dass der Hinterbau, aus der Ferne gesehen, höher emporragt, als es für den ersten Eindruck günstig ist.



A. MESSEL — RATHAUS IN BALLENSTEDT, HAUPTPORTAL.

An der Fassade ist der Haupteingang durch einen Pavillonbau mit schönem plastischen Schmuck hervorgehoben. Gewaltig aber ist der Eindruck, den man beim Betreten des Innern in der Eingangshalle erhält. Diese ist der architektonisch bedeutendste Teil des Hauses und giebt in der Hauptachse die Orientierung. Ein mächtiger in Weiss und hellen Tönen gehaltener Raum mit hochragenden Pilasterpaaren, seitlichen Nischen und kassettierten Gurtbogen in den Stichkappen. Vorzüglich ist die Detailgliederung dieser schönen Halle, die als Repräsentationsraum und Ausstellungshalle für grössere Plastiken dient, zugleich sich aber deutlich als Ausgangs- und Mittelpunkt der ganzen Anlage giebt. Am Ende der Halle führt eine Doppeltreppe zu den oberen Stockwerken des Hintergebäudes: zur Gemäldegalerie und dem Kupferstichkabinet. Die Treppenanlagen des Baues sind ausserordentlich schön, wahre Juwelen Messelscher Kunst.

Durch das rechte Mittelportal der Halle gelangt man in einen gestreckten gewölbten Raum mit prähistorischen und fränkisch-alemannischen Funden, die in Vitrinen und auf Gestellen untergebracht sind. Hier fällt ein eigenartiger Schranktypus auf. Die Metallvitrinen haben in Winkel gebogene Glasscheiben, so dass der untere Teil pultartig schräg, der obere zurücktretende senkrecht verläuft, was ein nahes Betrachten der oberen Gegenstände in der Vitrine ermöglicht.

Ein überraschendes Bild gewährt der folgende Raum. Er enthält als wichtigstes Ausstellungsobjekt den römischen Mosaikfussboden aus Vilbel. Um diesen herum hat Messel ein römisches Peristyl in edlen Verhältnissen errichtet, dessen dorische Säulen aus Kalkstein hergestellt sind, und dessen Wände eine im Sinne der pompejianischen Malerei durchgeführte farbige Ausstattung erhielten. Der

römische Hof schliesst mit einer pergolaartigen Apsis ab, neben der eine breite Treppe zu den archäologischen Studiensammlungen und zur ethnographischen Abteilung führt. Messel hat also dem Raum eine Ausgestaltung im Charakter eines bestimmten Stils gegeben, um für die Ausstellungsgegenstände den ihnen entsprechenden Rahmen zu schaffen. Die Art und Weise, wie er dies gethan, ist — das Prinzip als solches anerkannt — mustergültig. Obwohl die Architektur sehr stark spricht, ist man doch keinen Moment im Unklaren, dass es sich um eine freie Nachschöpfung ohne direkten Selbstzweck handelt. Es ist eben Sache des Taktes, wie weit man jeweils bei einer solchen die Zeit charakterisierenden Raumgestaltung in einem Museum gehen darf. Und Takt ist wahrlich nicht die schwächste Seite Messelscher Kunst.

Hier kann man auch wahrnehmen, mit welchem Geschick es der Architekt verstanden hat, Gelegenheit zu einer feinen Aufstellung der Objekte zu geben. Wie vorzüglich nehmen sich zwischen den Pilastern der Apsis die antiken Tongefässe aus! Es muss für die Museumsleitung eine grosse Freude gewesen sein, solche Gelegenheiten auszunutzen. Sie hat es auch überall mit Geschick und Geschmack gethan.

Von dem römischen Hof gelangt man einerseits in einen grossen schönen Saal mit Gipsabgüssen, andererseits in den kunstgewerblichen Prunksaal, der ein Meisterwerk vornehmer Ausstattung und Aufstellung ist. Eine prächtige schwere Holzdecke spannt sich über den hohen Raum, den Gemälde, Möbel und ein italienischer Steinkamin zieren. In Vitrinen, die zum Teil als grosse Glasstürze auf alten Renaissancetischen stehen, zum Teil als kleine Wandschränke gebildet sind, ist ein herrlicher Besitz an Gold und Silber, an deutschem Steinzeug, an Glas und Limousiner Email zusammengestellt. Auch hier wieder ging man bei allem entfalteten Prunk nicht über den Charakter eines vornehmen Ausstellungsraumes hinaus. Die Wissenschaftlichkeit der Sammlung ist überall gewahrt.

In den gleichen Dimensionen wie der eben behandelte Saal ist auf der anderen Seite der Eingangshalle, ihm gegenüber, der Waffensaal disponiert. Eine schlichte Holzdecke wird in der Längsachse von Spitzbogen getragen, die auf schlanke Pfeiler gestellt sind. Die Holzgestelle mit den Rüstungen und Waffen sind rot gestrichen und stehen auf rotem Fussboden, die Wände sind in grauem Verputz gehalten. Ein Kamin und das Grabmal eines knienden Ritters geben dem Saal eine schöne Zier. Fahnen im Gebälk und in den Ecken beleben das Bild. Man müsste bis in die kleinsten Details gehen, um Messels Verdienste voll zu würdigen. Jedes Gestell, jede Vitrine ist, hier wie anderwärts, von ihm gezeichnet und es beweist sein Verständnis für das rein Handwerkliche, wenn er die Eisenvitrinen des Waffensaals in einer den Ausstellungsobjekten entsprechenden derberen Technik ausführen liess. Aus diesen kurzen Andeutungen mag man bereits sehen, wie der Architekt es verstanden hat, die einzelnen Räumlichkeiten ihren Zwecken gemäss zu individualisieren und man kann vielleicht ermessen, wie durch diese Individualisierung eine reiche Abwechslung, die einer Ermüdung vorbeugt, in das Museum gekommen ist.

Es folgen nun die Räume mit Kleinkunst der frühchristlichen und romanischen Zeit und mit kirchlicher Kunst des Mittelalters. Für diese letzte hat Messel eine gotische Kapelle erbaut, in welcher nunmehr der Stolz des Museums, die herrlichen Glasfenster aus Partenheim und Wimpfen ihre würdige Aufstellung gefunden haben. Ausser dem Altar aus Wolfskehlen sind ganz hervorragende kirchliche Holzskulpturen aufgestellt, zum überwiegenden Teil neue Erwerbungen Direktor Backs. Auch ein schönes romanisches Portal ist eingebaut, ein Geschenk des Grossherzogs.

Angrenzend an diese Kapelle folgt eine romanische kreuzgangartige Halle mit den so wertvollen Elfenbeinen und Grubenschmelzarbeiten des Museums. Wenn auch die Art, wie Back die Aufstellung durchgeführt hat, eine ganz vortreffliche ist, insbesondere durch eine glückliche Einzeldarbietung der Hauptstücke in kleinen Glasvitrinen, so wirkt doch diese Halle nicht unbedingt zwingend als der geeignete Ausstellungsraum für derartige Schätze. Eine freiere Belichtung wäre ihr zu wünschen. Von hier führt eine Freitreppe in einen mittelalterlichen Hof, der in seiner Anlage sehr gelungen und von grosser Schönheit ist.

Durch die Kirche gelangt man in eine Reihe stilgeschichtlicher Abteilungen und alter Zimmer. Zunächst in den Raum für die Kunst der Gotik, der in seiner Schlichtheit einer der reizvollsten des ganzen Museums ist. Die Anordnung der Gegenstände könnte nicht besser sein. Es ist ein ausgezeichnetes Beispiel vornehmer und sachlicher Aufstellung, wobei eine direkte Interieurwirkung vermieden, und dennoch der Stilcharakter der Zeitperiode zu einem harmonischen Gesamteindruck



A. MESSEL RATHAUS IN BALLENSTEDT



A. MESSEL DARMSTADTER MUSEUM, AUSSTELLUNGSRAUM



A. MESSEL. RATHAUS IN BALLENSTEDT

herausgearbeitet worden ist. Hier wie bei den folgenden kunstgewerblichen Abteilungen hat Back bezüglich der Schauschränke das Prinzip eingehalten, kleinere Metallvitrinen auf alte Tische oder Truhen zu stellen.

Es folgt der Raum der italienischen Renaissance, fast ganz auf Grund glücklicher Erwerbungen während der Bauzeit des Museums zusammengestellt. Eine gemalte Holzdecke aus Florenz, alte Portale, Robbiareliefs und köstliche Truhen geben ein eindrucksvolles, geschlossenes Bild.

Dann ein Nürnberger Zimmer mit einfacher Wandtäfelung. In diesem ist die Kreuzigungsgruppe Riemenschneiders aufgestellt, in wohlerwogener Einsamkeit; sie nimmt freilich auch teil an der schwachen Beleuchtung des Raumes. Das nächste Zimmer enthält die prachtvolle Renaissancevertäfelung aus Chiavenna mit Intarsien und Schnitzwerk. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, dass die Zimmer genau in ihren ursprünglichen Dimensionen und nach ihrem alten Grundriss aufgestellt wurden. Sie sind erworben worden, als bereits die Aussenmauern des Museumsflügels standen. Ihre Unterbringung war daher mit Schwierigkeiten verbunden, die sich nur teilweise beheben liessen. Es ist mehr als bedauerlich, dass im Chiavenna-Zimmer das eine Fenster blind eingebaut werden musste.

Das obere Stockwerk dieses Flügels enthält eine mit der unteren parallele Reihe von Räumlichkeiten: ein Zimmer mit kunstvoller alter Deckentäfelung aus Eppan in Tirol, einen Raum mit Kleinkunst der deutschen Renaissance, ein Spätrenaissance-Zimmer aus Laach am Oberrhein und schliesslich zwei Räume mit Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts in Elfenbein, Holz und Porzellan. Dieselben Vorzüge in der Aufstellung und in der Durchführung einzelner handwerklicher Arbeiten (wie Wandanstrich, Fenstergestaltung, Thüreinfassungen etc.) herrschen oben wie unten.

Im Erdgeschoss ist die hessische Bauernkunst zur Aufstellung gebracht. Einzelstücke, Zimmer und Hausfassaden in sehr geschickter Anordnung und mit gleicher Liebe und Sachlichkeit behandelt wie alles übrige. Weiter finden sich dort eine

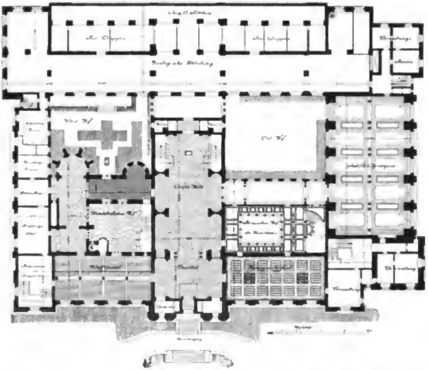
Kostümsammlung, eine Kollektion von Musikinstrumenten und das hessische Militärkabinet.

Die Gemäldegalerie im Obergeschoss des Hintergebäudes ist in grossen Oberlichtsälen und angrenzenden Seitenlichtkabineten untergebracht. Die Hauptwerke sind in der Anordnung herausgearbeitet, die einzelnen Gruppen feinsinnig zusammengestellt. Auf passende alte Rahmen für die Bilder hat die Museumsleitung ebenso ihre Sorgfalt verwendet, wie auf gute Wandbekleidung. Die Heizkörper in den Räumen sind durch davorgestellte alte Stühle in ihrer harten Wirkung geschickt gemildert worden. Im allgemeinen hat man freilich das Gefühl, als müsste sich die Galerie in ihre Prachträume noch allmählich hineinwachsen. Qualitativ und quantitativ. Eine schöne Perspektive für die Zukunft.

In glänzender Weise ist als Abschluss der Kunstsammlungen das Kupferstichkabinet ausgestaltet. Die Möbel und Bilderrahmen sind aus poliertem Kirschbaumholz hergestellt. Als Wandfarbe ist ein sehr wirkungsvolles Gelb gewählt. Gegenwärtig erfreut eine unvergleichlich schöne Ausstellung Rembrandtscher Radierungen und Handzeichnungen die Besucher.

Man verlässt das Museum mit tiefen Eindrücken. Kaum irgend eines anderen Museums kann man sich erinnern, worin sich in gleicher Stärke überall Vornehmheit, Gediegenheit und Sachlichkeit vereinigen.

Den Abbildungen des Darmstädter Museums fügen wir einige Aufnahmen des neuen Rathauses in Ballenstedt hinzu. Auch in diesem Werk zeigt Messel mit bewunderungswürdiger Kraft der Beschränkung eine Kunst, die jetzt den Zustand völliger Reife erreicht zu haben scheint. Darauf deutet sowohl die ausserordentliche Produktivität des Künstlers in den letzten Jahren, wie die freie Sicherheit der Formbeherrschung. Ein Gebäude, wie das Ballenstedter Rathaus könnte glauben machen, unsere Zeit wäre im Besitz einer Stilkonvention, die den Architekten im Grossen und Kleinen erzieht. Dass es nicht so ist, erfährt Niemand schmerzlicher als der in Berlin Lebende. Um so ausserordentlicher ist aber das Verdienst Messels, der mit diesem Beispiel einmal mehr beweist, dass auch unter ungünstigsten Umständen dem charaktervoll erzogenen und lebendig gebildeten Talent das organisch bodenständig Scheinende gelingen kann. D. Red.



A. MESSEL — DARMSTÄDTER MUSEUM, GRUNDRISS



CHRONIK

HERBSTAUSSTELLUNGEN.

Nur das gute Kunstwerk haftet im Gedächtnis; das schlechte wird dem Geiste in dem Augenblick schon unklar, wo das Auge sich abwendet. Die Grade der Erinnerungskraft können darum als Faktoren des Kriteriums angesehen werden. Wenn der ernsthafte Betrachter nach wenigen Wochen schon sein Gedächtnis mühsam zwingen muss, das Gesehene als sinnliche Vorstellung wieder herauszugeben, so ist das kein gutes Zeichen für die Künstler, um deren Werke es sich handelt.

Ein Rückblick auf die Ausstellungen dieses Herbstes nötigt den Kunstrichter zu dem Geständnis, dass ihm aus der Masse des Vorgeführten nur sehr Weniges lebendiges Erlebnis geworden ist. Am kräftigsten wirken neue Bilder von Liebermann nach, die, neben vortrefflichen alten Holländern, bei Cassirer hingen und wieder bestätigten, dass die frühere Monumentalität aus den Alterswerken Liebermanns immer mehr verschwindet, um einer mehr lyrischen Feinmalerei Platz zu machen. Aber man kann nicht immer nur von Liebermann sprechen. Leistikow interessierte in derselben Ausstellung durch ein paar hellere und farbenfrohere Stimmungen; die Stilidee tritt in seinen letzten Arbeiten nicht mehr so anspruchsvoll vor die lebendige Impression. Heinrich Nauen endlich, der zugleich debütierte, hat sich kühn van Gogh als Vorbild erwählt. Mit unzweifelhaftem Talent. Diese Wahl verrät Ehrgeiz, ist aber so gefährlich, dass sie in der Folge noch durch anderes als durch Talent legitimiert werden muss: durch starke Willenskraft und durch eine Phantasie, die selbständiger Transfiguration fähig ist.

Bei Schulte geriet der Besucher am Beginne der Saison in einen Ozean von Ölfarbe. Es entsteht neuerdings ein Maljargon internationaler Modernität, der in äusserlich charakterloser Weise vom Impressionismus herkommt. Am liebsten schwadroniert darin das entschiedene manuelle Talent, das heute überall wild wächst. Die jungen Spanier Castelucho und Mezquita wirtschaften mit grellen Farben, dass Einem die Augen beissen. Viel Atelierbegabung; aber nur Kravattenkultur. Mezquita ist der Hoffnungsvollere. Doch was will es sagen, wenn er es wirklich bis zum Zuloaga bringt! Das heutige Spanien scheint einer ernsthaft sich

beschränkenden Malkunst nicht fähig zu sein. Die Maler, die sich im Club Berliner Landschafter vereinigt haben, treiben es kaum anders. Wieviel mehr haben wir doch von Nussbaum erwartet! Es giebt bei ihm wie bei Ernst Kolbe, Liedtke oder Sandrock nur ein naturalistisch romantisches Ungefähr, eine mit schweissvoller Mühe erzwungene Skizzenhaftigkeit. Würde man zwischen ihre Bilder einen schlechten späten Thoma hängen: er schlüge sie alle mausetot. Und das will etwas sagen! Mit Unbehagen ist auch von den letzten Arbeiten Philipp Francks zu sprechen. Er steckt immer tief im Versuch, verrät stets viel Talent, mehr guten Willen und am meisten Fleiss. Aber er bleibt ein Dienstbote der Natur. Diesesmal zeigte er Pferde im Wasser. Bunt, aber nicht lebendig farbig; plastisch richtig, aber mit der Richtigkeit eines modernisierten Anton von Werner. Er giebt Naturausschnitte, fleissig durchgemalt bis zum Rand, aber keine Bilder, die nach Gesetzen eines raumgliedernden Rhythmus, aus freier Motivenwahl entstehen. Aber er sucht ehrlich und treu das ihm Gemässe und so begleitet sein Ringen die Teilnahme.

Bei Gurlitt bewies Walser mit Skizzen für Theaterdekorationen, dass sein Talent zu Weiterem reicht als zur Mitarbeit am Theater. Die gesunde Natur drängt in letzter Zeit den bedenklichen Beardsleyeinfluss und die ermüdende Biedermeierei mehr zurück. Es ist nun nicht mehr einzusehen, warum Walser nicht den Zielen sollte zustreben können, die Maurice Denis locken. Ein Theatermann ist er nicht. In dem Sinne wenigstens nicht, wie Craig es ist. Das heutige Theater kann sein Dekorationstalent nur gut brauchen. Vor den ausgestellten Skizzen dachte man kaum an den Theaterzweck; sie wirken bildhaft, oder illustrativ, aber nicht wie Vorlagen, wonach sich Theatermaler, Regisseur und Schneider richten können. Dem Theater kann die spielerische, japanische Knappheit Walsers nur Anregungen geben. Gar zu feine Anregungen oft, die auf der notwendig vergröbernden Bühne nicht immer zur Geltung kommen. Wichtiger ist, dass diese jungfernzarte aber graziöse und fein differenzierte Begabung der Malerei erhalten bleibt, dass seine Theaterkunst ihm nicht allein Lebenszweck wird.

Das wichtigste Ereignis — glücklicherweise ein bleibendes! — ist die Neuordnung der Nationalgalerie. Der in glücklicher und reicher Weise vermehrte Besitz präsentiert sich jetzt so vorteilhaft, dass wir fast von einer neuen Galerie sprechen dürfen. Herr von Tschudi hat mit dieser That die Jahrhundert-Ausstellung nachträglich noch in glänzender, unwiderleglicher Weise legitimiert. Es wird im Einzelnen noch von diesem schönen Unternehmen zu sprechen sein.

*

Die deutsche Jahrhundertausstellung 1906. II. Teil. Katalog der Gemälde mit 1137 Abb. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1906. Mk. 60.

Der seinerzeit (Jahrg. IV. Heft 11, S. 489) angekündigte zweite Teil des grossen Abbildungswerkes, das den Bestand der deutschen Jahrhundertausstellung übermittelt, liegt nunmehr vor. Sein Äusseres, so sehr es im wesentlichen dem ersten repräsentativen Band angeähnelt ist, giebt sich einfacher und anspruchsloser, wie es sich für eine ergänzende Publikation geziemt. Es fehlen die posthumen Ehrenbezeigungen der Mezzotinti, und man hat von der mehr oder minder auszeichnenden Graduierung des Massstabes abgesehen.

Dieser einheitliche Eindruck des Ganzen gereicht dem praktischen Zweck des Werkes zu hohem Nutzen. Es ist, gleich den ähnlichen englischen Unternehmungen, z. B. dem grossen dreibändigen Katalog der National Gallery, die bündigste bildliche Vorführung einer idealen Kunstsammlung, in der vereinigt wäre, was die deutsche Malerei an Entwickelungsfaktoren für den augenblicklichen Stand der Dinge geliefert hat. Die Tendenz, die der erste Band mit seiner engen Auswahl und seiner Gruppierung notwendig vertreten musste, ist hier ausgeschaltet. Das ruhige parteilose Gleichmass der alphabetischen Reihenfolge hält alle subjektiven Accente nieder, löst alle parteipolitischen Gruppenbildungen in ein friedfertiges Nebeneinander auf.

Höchst dankenswert empfindet man, dass Bilder und Text auf gegenüberliegenden Seiten sich entsprechen, so dass das störende Nachschlagen fortfällt. Nur vor diesem Texte kann man sich eines Zwiespalts der Empfindung nicht erwehren. Er enthält Seite für Seite nichts als die „summarische Beschreibung der Farben, die lediglich bestimmt ist, den Nutzen der Abbildungen zu vergrössern". Thut sie das wirklich und kann sie das überhaupt bewirken? Was soll man anfangen mit diesen „bordeauxrötlichen Zwischentönen", der „tintorettohaften Fleckenwirkung", mit all diesen koloristischen Nuancierungen und Differenzierungen, die viel zu kompliziert sind, um eine unzweideutige farbige Anschauung hervorzurufen? J. Meier-Gräfe hat sich der undankbaren und in ihrer Eintönigkeit beängstigenden Aufgabe mit unleugbarem Geschick und einer grenzenlosen Geduld unterzogen. Um so mehr muss diese ermattende Arbeit anerkannt werden, als sie niemandem nutzt, ausser Denen, die ein verkehrtes Katalogisierungsprinzip damit ad absurdum führen wollen.

Hans Mackowsky.

FÜNFTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. DEZEMBER. AUSGABE AM DRITTEN JANUAR NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

MALSCHULEN

ATELIER SCHLABITZ

BERLIN NW., SIEGMUNDSHOF 11

UNTERRICHT IM ZEICHNEN UND MALEN

TÄGLICHE KORREKTUR

Die Grossherzoglich Sächsische Kunstschule zu Weimar

gewährt Schülern und Schülerinnen gründliche künstlerische Ausbildung in jedem Fache der Malerei; auch bietet sie Gelegenheit in anderen bildenden Künsten Übungen anzustellen. Eintritt kann jederzeit erfolgen. Beginn des Sommersemesters: nach Ostern; des Wintersemesters: 15. Oktober. Vorträge über Kunstgeschichte, Anatomie, Perspektive, physikalische und chemische Farbenlehre und rationelles Malverfahren. Hospitanten. Der Direktor: Hans Olde, Professor. — Kunstgewerbliches Seminar von Prof. Henr. van de Velde in Weimar.

MALSCHULE MAX FABIAN

SW., Schönebergerstr. 25

Anmeldung im Privat-Atelier, Hafenplatz 7III

SCHULE FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE

LEITER: JOHANN BROCKHOFF, MÜNCHEN

ATELIER: THERESIENSTR. 75, Hof III

KUNSTGEWERBLICHE ABTEILUNG: FERDINAND NOCKHER

Radierung, Lithographie, Holzschnitt, Zeichnung nach Modell, (Buchschmuck), moderne Druckausstellungen und Kunstgewerbe, Anfragen und Prospekte kostenlos. Privat-Adresse: Siegesstr. 17 I.

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W. 35

JOZEF ISRAELS

SPANIEN. Eine Reiseerzählung. Geb. M. 9.—

ROD. v. ENGELHARDT

SKIZZEN aus Spanien u. Paris. Geb. M. 5.50

Die Beschreibung seiner Reise durch Spanien, die Jozef Israels, der holländische Maler, als einziges Erzeugnis schriftstellerischer Thätigkeit uns schenkte, und die in einer wahrhaft vortrefflichen Übersetzung und sehr edler würdiger Ausstattung von Cassirer herausgegeben wurde, ist in zweiter Auflage erschienen. Das Buch ist als Geschenkwerk ausserordentlich zu empfehlen. Es ist eins der reizvollsten Bücher, die ich je gelesen. Giebt es denn auch etwas Reizvolleres, als wenn ein genialer Mensch auf anspruchslose und anmutige Weise plaudert? und auch das Kleine bedeutend macht, weil er eben, auch anspruchslos sich gebend, doch der geniale Mensch bleibt, dem die Dinge lebendig sind? und nun gar wenn das, worüber er plaudert, schon an sich reizvoll ist, das seltsam schöne Land mit der südländisch prachtvollen Natur, mit den Denkmälern der grossen Kunst: Spanien! Es ist interessant, dies Buch mit einem andern Buch über Spanien und Paris zu vergleichen, das, von Roderich v. Engelhardt geschrieben, kürzlich von demselben Verlag herausgegeben, und in diesen Blättern besprochen wurde. Wieviel ernsthafter und tiefgründiger ist jenes! wieviel mehr ist darin gedacht! Es spricht darin ein hochgebildeter Laie mit gedankenschwerem Ernst, mit gemütvoller Tiefsinnigkeit von dem Lande, dessen grosse Vergangenheit, dessen tragisches Geschick er wie einen erhabenen Gesang immer, während er wandert, um sich tönen hört; von der grossen Natur, die ihn in ihren gewaltigsten Wirkungen am tiefsten berührt, von der Kunst, die ihm segnende Lebensmacht ist. Hier plaudert ein Künstler, dem die ganze Welt Bild ist, von dem was ihn erfreut. Zu dem Lebendigen in Luft und Licht und Menschen drängt es den Schaffenden in ihm, viel mehr als zu der Kunst der Andern. Hier ist viel weniger von der Kunst die Rede als dort; was aber gesagt wird, ist kühn und gross, leicht und genial. Es ist Erlebnis, nicht Gedanke, und immer steht auch die liebenswürdige Persönlichkeit des Erzählers gleich wieder mit dabei und macht einen anmutigen kleinen Scherz. Und nie, ob er Kunst oder Natur schildert, ob er mit seinem Sohn und dessen Freunde, dem Dichter, „wie wahre Lazzaroni“ am heissen Tage auf der Brücke lagert und sich von der Sonne braten lässt, und auf den rosa und hellgrün gefärbten Guadalquivir schaut und auf die dunkelblauen Schatten zwischen den Hügeln und den Felsen, welche den strömenden Fluss umgeben, und den rosa Wolken in dem bläulichen Azur nachstarrt, die sich dann und wann in der Luft auflösen, oder sich mit schmalen Goldrändern zieren, treibend, treibend, treibend, weit aus seinen Blicken, „Wie schön ist doch der Süden!“ — ob er die grosse Gebirgswelt schildert, von dem Aussichtspunkt, wo er die Kette der Sierra überschaut, die sich in den wogenden Gründen mit grossen, tiefen Schatten abzeichnet, und durch die Silbergipfel hoch oben begrenzt wird, wo es in der Luft von Zeit zu Zeit donnert, oder Schneemassen mit seltsamen Geräuschen hinabrollen, während die bewegte Landschaft ein wunderliches Turnier von Lichteffekten ist, die von schwarzen Riesen verfolgt werden, oder ob er uns das Kirchenfest zu Sevilla farbig anschaulich macht, wo die feingekleideten singenden Knaben mit ihren Castagnetten den roten Kardinal umtanzen, der, die fein geformten Hände über der Brust gefaltet, die ihn umringenden Kinder mit echter Gemütlichkeit beschaut; und das alles umgeben von der schönen Architektur der Kirche: nie verlieren wir ihn selber ganz aus dem Auge, den liebenswürdigen alten Herrn, wie er dabeisteht und sich freut, oder wie er auf seinem Esel dahinreitet, und manchmal auf steilen Bergwegen ein wenig Angst hat. Und das so gänzlich ohne Prätension und Eitelkeit! nicht als ob er sich je in den Vordergrund drängte! nur weil er ein so prachtvoll eigenlebendiges Wesen ist, bekommt man ihn immer mit zu empfinden.

Etwas Sonniges, Heiteres, Festliches liegt über dem ganzen Buch; von Zeit zu Zeit krönt den Abschnitt eine reizende Skizze aus seinem Reisenotizbuch.

Ist das die einzige litterarische Produktion, die Jozef Israels je geschaffen, so ist das ja sehr schade! denn er ist ohne Frage ein Dichter. Poesie weht durch das ganze Buch, bis zu dem Schluss, der, nach all der frohen Anmut so schmerzlich ausklingt: Als er nach Hause kam, — die Hand, die ihm früher am wärmsten dargeboten wurde, um ihn zu empfangen, sie war nicht mehr! — Ein schönes Gedicht, als Widmung an sie, die liebe Frau, die seinem Leben Freud' verband, und die nicht mehr ist, finden wir dem Buche vorangestellt. (Preussische Jahrbücher)

MIT EINER BEILAGE VON S. FISCHER, VERLAG IN BERLIN, ÜBER DIE NEUE RUNDSCHAU.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang V

Heft V



Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark



GOTTFRIED SCHADOW, FRAUENKOPF

Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

SCHWARZ-WEISS



Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

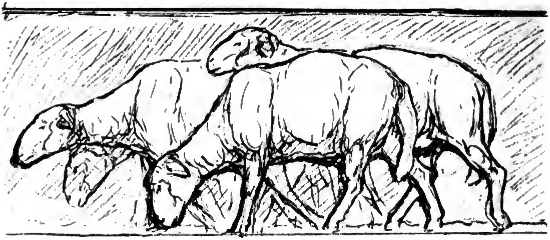
SCHWARZ-WEISS

VON

JULIUS ELIAS

Ausstellungen der zeichnenden Künste sind altes Sezessionsvorrecht. In Deutschland ist München vorangegangen. Paris hatte als Frühjahrsunternehmung sein *„Blanc et noir"*, London sein *„White and black"*; als nun 1896 die Münchner Sezession ihr erstes Lustrum schloss und das Mutterhaus verliess, da konnte man als ein wichtiges Ergebnis allgemeinerer Bilanz feststellen, dass durch die Sezession eine Kunstübung, die im Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts niemals gut beraten war, frisch wieder auflebte: die Zeichenkunst. Hier ward eins der segensreichsten Resultate geborgen, deren das internationale Sezessionswesen sich rühmen durfte. Das feine Kabinet der „graphischen Künste" (dieser Name war ein Topf, in den alles geworfen wurde) hat in jedem Jahr, vornehmlich aus Paris einen grossen Reichtum an Blättern gebracht, die einerseits wie Flugsamen die Einflüsse des reizenden Jajonismus, der herben präraffaelitischen Schöne und des grillig-kränklichen Aubrey Beardsley-Rokokos herüber- und weitertrugen, andererseits — und dies war wichtiger — in schlagkräftigen Zeugnissen darstellten, was der Impressionismus und seine, wie die Goncourts sagten, „lebendige Linie", für die gründliche Umgestaltung des Begriffs Zeichenkunst gethan hatten. Diese Kunst hörte auf, nur Stiefkind zu sein. Dresden nimmt die glückliche münchener Gepflogenheit als ein Zugstück seiner internationalen Ausstellungen auf (der dresdener Kunstbetrieb besteht, seit Gotthard Kuehls gesegnetem Eingang überhaupt im Fortspinnen, im Befestigen des Geschmacks Anderer); aber auch hier wird das graphische Kabinet immerhin noch als Annex, als Begleiterscheinung behandelt, von der man Notiz nehmen kann oder auch nicht.

Berlin nun, die energische Erfüllerin des sezessionistischen Gedankens, macht reinen Tisch:



A. GAUL, SCHAFE

man veranstaltet eigene, selbständige Ausstellungen der „zeichnenden Künste". Liebenswürdige Künstlerkaprice steckte die Grenzen sehr weit, man stopfte alles in die Sammlung, was die findigen Hände nur erraffen können: Studien, Skizzen, Radierungen, Lithographien, heliographische Reproduktionen, Schönschriftliches, Pastelle, Gouachesachen — ein „Salon" so gross, dass Jeder seinen Spezialsalon darin erleben konnte. Und das Schönste war, dass sich der Genuss hier aus früher verachteten Dingen zusammensetzte. „Werkstatt des Künstlers" — eheu! Was im lässig-launigen Spiel der Kräfte die Persönlichkeit hervorbringt, im ersten Anlauf, was sie sich erobert auf den ersten Anhieb, ist doch nur Nebenwerk, Mittel zum Zweck seiner grossen, runden, fertigen Sachen; das soll der Künstler für sich behalten, in seinen Mappen verschliessen .... Mit dem Impressionismus kamen dann die Zeiten herauf, da die schwärmende Studie mehr interessierte als das endlich gewonnene, der reifen Wirkung zugeführte Bild. In diesen Studien konnte in höherem Grade etwas Erlebtes und Ausgelebtes sein als auf der ausgeführten Leinwand. Vor zwanzig Jahren habe ich meine Sammlung damit begründet, dass ich lauter Studien kaufte; die Menschen, die zu mir kamen, sagten mir ins Gesicht, dass ich nicht bei Troste sei. Ich aber war glücklich über meine malerische „Visitenkarten"-Schale; über diese schönen, schimmernden, unauffälligen Dinge, die ohne Ausstellungsgedanken entstanden waren, diese kleinen Wunderwerke einer grossen unbewussten Stunde. Am farbigen Abglanz haben wir das Leben; hier hatte sich mit rascher, starker Faktur die Hand nachschaffender Künstlermenschen ins Leben der Natur hineingeschrieben.

Die Künstler wussten lange, dass in ihren Mappen, in den Winkeln und Kästen ihrer Arbeitsstätten ihr Wichtigstes und Bestes verborgen lag. Etwas, das Erzeuger und Erzeugtes zugleich war. Wie man über einem Brunnen hängt und plötzlich sein Antlitz erblickt in kristallener Klarheit, so lagen sie wohl über diesen stillen Tiefen, dem „Urborn der Schöpfung", und fanden da die Physiognomie ihres Wesens unmittelbarer und einprägsamer wieder als in den grossen Werken, die die Welt bewunderte. Es ist der Schöpfergenuss in Einsamkeit. Wenn der Künstler nur von „des Ausformens Seligkeit" erfüllt und mit keiner Faser des Seins einem Andern tributpflichtig ist.

In der modernen Zeichenkunst konzentriert sich diese egoistische Art des Künstlerseins. Auf dem Weg über die Malerei ist sie so geworden, wie sie ist. Und in den Zeichnungen eines Max Liebermann wiederum, in diesem einfach abgestuften Spiel von Schwarz und Weiss, steckt mehr malerischer Geist und Gehalt als in hundert auskolorierten Bildern, die die Wandflächen unserer Ausstellungen und Museen bedecken.



M. LIEBERMANN, STURM

Zuerst war so eine sezessionistische Ausstellung der „zeichnenden Künste“ wie eine lustige Olla potrida, woraus Jeder den Bissen sich holen konnte, der ihm am schmackhaftesten vorkam. Mit der Zeit aber hat man sich erfreuliche Beschränkungen auferlegt. Man hat das unmittelbare Verhältnis des Künstlers zur Natur lebhafter und entschiedener zum Darbietungsmassstab gemacht, und jetzt in der vierten Unternehmung, die sich nicht im Sezessionsgebäude, sondern in den kleineren und vertraulicheren Räumlichkeiten des Salon Paul Cassirer aufgethan hat, ist man dem Ideal um ein sehr Bedeutendes näher gerückt: die Gleichwertigkeit der zeichnenden mit der malenden Kunst aufzuzeigen, in dem man einerseits ein vorbereitendes stimmungshaftes Studienmaterial, andererseits das Zeichnerische sammelt, das ein eigenes Leben führt. Das rein Graphische tritt wesentlich zurück; der falsche Ton des Illustrativen (d. h. einer Sache, die nicht in sich selbst Element künstlerischer Freude ist, sondern etwas anderes mit Linie oder mit Linie und Farbe umschreiben soll, was ebensogut durch Worte geschehen könnte, — ich denke an die Skarbina-Naturen) ist bis auf ein weniges unterdrückt; diese erläuternden und beschreibenden Blätter werfen natürlich populäre Nahrung ab, deren auch eine sehr vorgeschrittene Kunstunternehmung nicht völlig entraten kann. So befriedigt ein witziger Kopf wie der Berliner Zille, dessen Hand, mag sie nun den Griffel führen oder farbige Pointen aufsetzen, ziemlich roh dahinfährt, die Neugierde nach dem Dasein vorstädtischer Dirnen und Bassermänner, nach den Tingeltangellustbarkeiten und Sonntagsscherbeleien der Bannmeile. Einer der restlos sagt, was er zu sagen hat. Es sind chansons rosses, in die Anschauung transponiert. Zilles Spezialität ist die tragiko-groteske Linie proletarischer Schwangerschaft. Der abgearbeitete Körper erscheint in einer seltsam-melan-



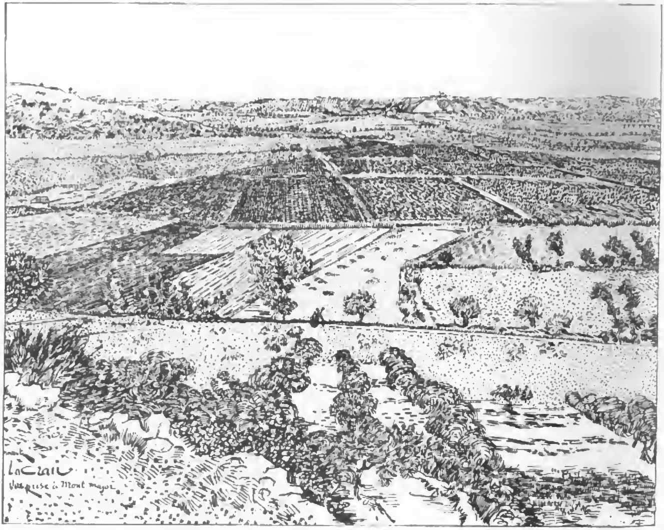
L. CORINTH, BEIM BADEN

cholischen Form der Ausrenkung. Hier ist der Künstler ein wenig mehr als nur der amüsante Sittenaufzeichner: etwas von der ernsten, erdhaften Menschenbetrachtung eines Millet und Daumier schimmert durch, etwas von ihrer wundervollen stillen sozialen Empörtheit. Ich muss hier den Namen Slevogt hinsetzen, wegen des zufälligen literarischen Untertons. Die Federzeichnung „Die Witwe" könnte gewiss eher auf einer jener phantastisch-humoristischen Eingebungen beruhen, wie sie dem trockenen berliner Spiessbürger Zille, dem es in den „Geheimnissen" von Berlin N. so kannibalisch wohl ist, kaum zuzutrauen wären. Aber schliesslich ist dieses Kindchen einer Teufelslaune doch nur durch ein vielverbreitetes Volksliedmotiv zur Welt gekommen, durch den Freudensang der Frau, die bei Krankheit und Tod des schlimmen Eheherrn den Himmel offen sieht: „Mon mari est bien-malade, bien-malade u. s. w."

Zeichnerische Handfertigkeit ist bei Vielen, Originalität des zeichnerischen Erfassens ist immer bei Wenigen nur gewesen. Orlik sieht unsern père Pissarro, den weisen Patriarchen der Manetschule, als veritablen Japaner — spielerische Maske, sehr geschickt, doch Manier; Kandinsky nimmt alle Kraft zusammen, seinen Aubrey Beardsley-Stil aus



V. VAN GOGH, CAFÉ



V. VAN GOGH, FLACHLANDSCHAFT



W. LEISTIKOW, LANDSCHAFT

dem kränklich Cerebralen ins Derbsinnliche zu ziehen; Leonard tritt als ein kleiner höchst manierlicher Degas oder Lautrec auf; Käte Kollwitz setzt ihr heiliges Revolutionspathos fort und sucht durch Studien am weiblichen Modell akademisch in Übung zu bleiben: eine, wie aus der vierten Dimension geisternde melancholische Frauenmaske in Eugène Carrières Art, zeigt, dass pariser Reisen nicht ohne Eindruck auf sie geblieben sind. Das sind einige Typen von anerworbener Fähigkeit; sie wären leicht zu vermehren: man kann bei ihrer Betrachtung sich ästhetisch gereizt fühlen, aber man kann dabei künstlerisch nicht glücklich werden („man kann dabei nicht singen, dabei nicht fröhlich sein"). Indessen, da die Gruppe der Aussteller diesmal leichter zu überschauen ist, so treten auch Die einleuchtender und stärker hervor, auf die es schliesslich ankommt: die Traditionslosen, Die, die im eigenen Namen antreten, etwas ganz Natürliches und Einfaches aussprechen müssen, das nur so und nicht anders ausgesprochen werden kann. Ihnen drückt die Natur sich ein, wo sie gehen und stehen; nichts tritt zwischen sie und die Natur.

Liebermann und van Gogh. Jener scheint in den Ausdrucksmitteln „geistreicher" als dieser. Doch nicht um die paar Finessen handelt es sich, um die im Lauf der Jahre besser und besser funktionierenden Bewältigungs-, Vereinfachungsmethoden, sondern um die ursprüngliche Leidenschaft, die im Innern glüht und unbewusst zum Werke treibt. Und diese Leidenschaft ist in der reifen Künstlerorganisation Liebermanns, die, von Schicksals wegen, den Kreis ihres Könnens ganz durchlaufen durfte, nicht schwächer als in der von Wahn und Todesangst gerüttelten und geschüttelten, fieberhaft von Arbeit zu Arbeit gejagten Neurasthenikerverfassung van Goghs. Beide nützen die Zeichenkunst, um in möglichst gedrungener Schrift ihrer Naturempfindung, Dem, was sie selbst in der Natur erleben, Ausdruck zu leihen, ohne (in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle) an das künftige Schicksal Dessen zu denken, was im schönen Augenblick ihr Zeichnen ihnen ausdrucksvoll und charaktervoll abwirft. Das Erschaffene kann als Vorstudie in einem grösseren Ganzen aufgehen, oder es kann für sich bestehen bleiben als ein aufrichtiges Dokument des im verkürzten Verfahren gewonnenen Verhältnisses zur Natur. Wie die Eindrücke erreicht werden: bei Liebermann diese kosmische Poesie des Windes, diese zögernden Dämmerungen, dieser man möchte sagen: Salzgeschmack der Meeresniederungen, die Bewegung und Erregung in Baum und Busch, die melancholische Sehnsucht, die



K. KOLLWITZ, FRAU



J. PASCIN, NONNE

über der Ebene mit dem tiefen Horizonte liegt, die warme Heimlichkeit des bürgerlichen Gärtchens; bei van Gogh: die Hoffnung aufbrechender Äcker, der Heiligenschein des Morgens, der die erwachende Stadt jungfräulich verklärt, die fast hörbare Stille weitgestreckten, vielgegliederten Ackerlandes, die glänzende Feuchtigkeit des Elements in einem Gewässer, die faullenzerische Bohémestimmung eines Vorstadtcafes, die gobelinhafte Gebrochenheit einer von der Natur dekorativ erdachten romantischen Felslandschaft, der breitausladende Prismenschimmer hochstehender Sonnen — wie solche Eindrücke erreicht und vermittelt werden, durch einen einfachen und sparsamen Wechsel von Schwarz und Weiss, das ist im letzten Grunde ein Geheimnis. Nie wollen diese Künstler die Natur gleichsam nur überwinden, in belanglosen Einzelheiten fassen; sie wollen sie sich zu eigen machen, ganz in ihr Kunstgefühl einsenken, uns Das voll eindrücken, was sie selbst im gegebenen Augenblick vor dem Naturausschnitt empfunden haben. Es ist das naive Herausstellen des ersten künstlerischen Erregungsmomentes.

Liebermann interessieren vor allem die atmosphärischen Probleme; die Farbenwerte der Natur führt er auf ein Licht- und Schattenspiel zurück. Er hat selbst einmal von der „Hieroglyphenschrift der Zeichnung" gesprochen. Damit hat er das Andeutende, Übersetzende, Auslassende seiner Zeichenkunst gestreift, das Konzentriertsein auf einen künstlerischen Zweck, nach dessen Erfüllung und Vollendung ihn die Details des Naturbildes nichts weiter angehen. Aber das Wort enthält zugleich einen Appell an die mitschaffende anschauende Phantasie des Betrachters: „Hier fordert man euch auf zu eigenem Dichten, von euch verlangt man eine Welt zur Welt", wie Goethe vom alten improvisierten Theater Shakespeares sagt. Vincent van Gogh wird nicht allein von dem wirklichen Spiel des Lichtes und der Luft angezogen, von der Gegensätzlichkeit heller und dunkler Partien: er hat eine Linienführung, deren kräftig-sorglose Naivität und klare Vibration äusserst bestechend sind. Er macht nie den Versuch, mit dem Finger Schatten zu wischen. Mit einer dicken breiten Gänsekiel- oder Rohrkielfeder arbeitend, lässt er seine Linien weiter oder enger, voller oder schriller schwingen. Diese lineare Ausdrucksfähigkeit und Rhythmik ist das Merkwürdigste, was man sehen kann. Bald ist eine ganz neo-impressionistische Wirkung des Malerischen erreicht, bald wird die Erinnerung an herbe

und strenge Grösse, die Holzschnitt-Urkraft alter Renaissancemeister aufgerufen.

So reizend man die zeichnerische Formsuche der Plastikernaturen, dieses flächige Spiel gestaltender Kraft, bei Klinger und Gaul und Lederer, vor allen aber bei dem Franzosen Maillol, finden mag, der mit seinem holden Frauentypus einer primitiven Wildheit Gauguin bildhauerisch erfüllt; so hoch man den fröhlichen Elan Corinths einschätzen mag, dessen rastloser Wirklichkeitssinn so viele Eisen im Feuer hat; so gern man das idyllische Leitmotiv der summarischen Naturaufnahmen Leistikows in sich aufnimmt; so wenig man abgeneigt ist, vor der unerschrockenen sexuellen Phantastik des westöstlichen Satansknaben Pascin einen Standpunkt jenseits von Gut und Böse aufzusuchen: das künstlerische Grundwesen, das dieser Ausstellung in unserem Gedächtnis Dauer leiht, ruht auf jenen starken Zeugnissen einer persönlichen Bekennerschaft: Liebermann und van Gogh sind Saatensäer.



M. SLEVOGT, DIE WITWE



L. VON KALCKREUTH

VOM SITTENGESETZ DER SCHÖNHEIT

VON

ELLEN KEY

Geheimnisvoll wie der schaffende Kunsttrieb ist, sind auch seine Wirkungen. Dass diese auf verschiedenen Altersstufen und bei verschiedenen Bildungsgraden variieren, ist leicht erklärlich; aber warum der Eine durch einen Tonfall eine Strophe, eine Linie, einen seligen Schmerz erlebt, den der Andere, für Schönheit ebenso Empfängliche nicht empfindet, warum dasselbe Werk hier eine entgegengesetzte Gefühlsverbindung hervorruft wie dort: das ist ein Mysterium, dessen Ursachen im unbewussten, ererbten Seelenleben liegen mögen.

Wie dem auch sei: wenn wir Schönheit zu begreifen suchen, dürfen sich unsere Urteile nicht auf irgend welche, von innen oder aussen herbeigeholten Gründe stützen, die nicht in dem Werke selbst liegen. Du magst die Architektur „gefrorene Musik" nennen, die Abendröte ein Rosenfeld und

das Rembrandtlicht eine Predigt über die Freude am Guten. Aber du weisst, dass man nicht mit dem Generalbass baut, dass die Abendröte nicht durch Gartenkunst und das Rembrandtlicht nicht durch Menschenliebe geschaffen wird.

Die Gegenwart sieht den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Gebieten der Natur tiefer als die Romantik. Sie vermengt deshalb nicht die Formen in jener willkürlichen Weise, die das romantische Abbild der Natur charakterisiert. Die neuromantischen Versuche, die Grenzen zwischen den Künsten aufzuheben, werden von dem Wirklichkeitssinn der Gegenwart zurückgewiesen. Wir verlangen, dass das Werk durch seine eigenen Bildungsgesetze seine Schönheit erringe; wir beurteilen es allein nach der Macht seiner Ausdrucksmittel und nach der Gewissenhaftigkeit, dem Genie, womit diese angewandt sind.

Dass der edelste Lebensinhalt ein Werk noch nicht stark machen kann, sieht man auf anderen Gebieten völlig ein. Niemand glaubt, der Beweis des Gelehrten sei richtig, wenn dieser ein Ehrenmann ist, und weil er als solcher gewissenhaft in seinen Beweisen sein muss. Niemand meint, dass die Ernte reichlich ausfällt, weil der Landmann die Seinen geliebt hat. Aber von gewissen Seiten wird verlangt, ein Werk solle gute Kunst heissen, weil der Künstler darin eine edle soziale Anschauung oder ein warmes Gefühl zum Ausdruck gebracht hat. Wird das Werk in erster Linie nach der Art der Ausführung beurteilt, dann huldigt der Kritiker — so heisst es — der lebensabgewandten Lehre von der „Kunst um der Kunst willen". Das Bedenkliche dabei ist, dass die so Klagenden zuweilen selbst Künstler sind. Künstler freilich ohne eine ihrem Willen entsprechende Macht. In der Kunst gilt jedoch der „gute Wille" nichts. Die Kunst ist in ihrer Sittlichkeit strenger als die Moral. Der überzeugteste Verkünder des Satzes l'art pour l'art, Spinozas grosser Schüler Flaubert, legte Summen von ethischem Ernst in seine wunderbare Stilkunst. Aber nach der Wertnorm der ethisierenden Ästhetik ist ein Flaubert sittenlos, während man ein kleines Fräulein, das etwas über Menschenliebe zusammenreimt, erbaulich nennt.

*

Im Lebenskampf haben sich die zweckmässigsten, mit anderen Worten lebenstauglichsten Formen durchgesetzt. Sie sind für uns dann die schönen geworden. Die evolutionistische Anschauung vom Ursprunge der Schönheit bestimmt jetzt auch deren Lehre. Auch in der Ästhetik bedient man sich immer mehr der naturwissenschaftlichen Methode: man untersucht die Erscheinungen und erforscht ihre Ursachen und Entstehungsgesetze, während die ältere Ästhetik Schönheitsgesetze aufstellte. Gewiss findet auch die neue Ästhetik, dass die Entstehungsgesetze in vielen Punkten dieselben Bedingungen für das Kunstwerk schaffen wie es früher die Schönheitsgesetze thaten; aber wenn auch die neue und die alte Schönheitslehre zum Teil parallel gehen, so sind doch ihre Ausgangspunkte und Endziele ganz verschieden.

Die alte Ästhetik hing mit einer Psychologie des Idealismus zusammen, die in der Seele eine einheitliche, unteilbare und unsterbliche Substanz sieht, woraus Empfindungen, Gefühle, Gedanken und Willensregungen ausgehen, die sich auf das Göttliche, Wahre, Schöne und Gute richten und davon erfüllt werden können. Darum konnte man für das Schöne ein Ideal aufstellen, das für unveränderlich galt. Das Schöne sollte „die Vollkommenheit in der Form der Anschauung", oder „der vollkommene Ausdruck der ewigen Idee", oder „der Abglanz der überirdischen Schönheit" sein. Der Kunstrichter hatte zu entscheiden, inwieweit das Werk diesen Anforderungen genügte. Aber dabei begaben sich eigentümliche Dinge. Das Werk, das der Ästhetiker mit dreissig Jahren verwarf, duldete er mit fünfunddreissig; mit vierzig Jahren gab er zu, dass es nicht ganz der Schönheit entbehre und mit fünfundvierzig betonte er dessen bahnbrechende Bedeutung für die Kunst. Die göttliche Idee erwies sich, mit einem Wort, als unbeständig.

Oder vielleicht war, was die Kunstrichter ergriff, gar nicht die Verwirklichung der „göttlichen Idee", sondern die Fülle an Leben, Bewegung, Gefühl, die ihnen im Werk begegnete, die, wo sie in ungewöhnlicher Form auftrat, zuerst abstiess und erst allmählich siegte. Das Denken suchte die Ursachen der Schönheit über der Welt der Erfahrung, aber die Sinne fanden das Schöne innerhalb dieser Welt. So machten die idealen Gesichtspunkte unbewusst jene Wandlungen durch, denen alles in dieser Welt der ewigen Bewegung unterworfen ist; dann wenigstens, wenn der Schönheitssinn kräftig genug war, sich lebendig zu entwickeln.

Die Werturteile des neuen ästhetischen Denkens entspringen der Gewissheit, dass unsere Schönheits-



C. ORLIK, BILDNIS FERD. HODLERS, HOLZSCHNITT

empfindungen ohne Metaphysik erklärt werden können. Man untersucht jetzt die physiologischen und psychologischen Gesetze, denen die unser Leben steigernde Kraft der Kunst unterworfen ist. Nicht die Methode der dialektischen, sondern die der induktiven Psychologie kommt jetzt auch auf dem Gebiete der Kunst zur Anwendung. Die Kunst als eine Form menschlicher Kraftentwicklung, die Schönheit als ein Ziel menschlichen Strebens, als ein Mittel zur Erreichung menschlichen Glücks: das ist die neue Anschauung, die sich als ausserordentlich fruchtbar erwiesen hat. Man weiss z. B., dass auch in der Kunst die vollkommenste Bewegung die ist, die mit grösster Kraftersparnis höchste Wirkung erreicht. Man kann so ein Lebensgesetz nach dem anderen beobachten, und man wird in den künstlerischen Lebensäusserungen stets das ihm entsprechende Kunstgesetz finden.

Was die Entstehung des Kunsttriebes betrifft, so hat die folgende Ansicht grossen Anschluss gewonnen: Selbstempfindung ist die höchste Lust. Je reicher unser Bewusstsein von uns selbst ist, je voller wir uns in uns selbst verwirklicht fühlen, desto mehr Lust empfinden wir. Und diese Lust will ausgedrückt werden. Ein Mittel dazu ist die Kunst. Der Kunsttrieb ist im Innersten das Bedürfnis, Widerhall für ein übermächtiges Gefühl zu wecken. Er erreicht sein Ziel durch Auswahl, Vereinfachung, Über- und Unterordnung, durch den Rhythmus und die Symmetrie, durch harmonische Ausgleichung und Entgegenstellung, wodurch, bewusst oder unbewusst, die Ausdrucksfähigkeit gesteigert wird. Die Auslösung der Energie, die das Kunstwerk beim Zuschauer oder Zuhörer hervorruft, erzeugt eine ästhetische Lust, deren Stärke genau im Verhältnis zu den Kräften steht, die in Bewegung gesetzt werden.

Der ethisierende Ästhetiker verlangt, dass der Künstler selbst eine sittliche Charakterrichtung habe, die nach sittlichen Bewertungen auswählt und abgrenzt; der ästhetische Ethiker verlangt hingegen, dass der Künstler einheitlichen Charakter in seiner Kunst zeige. Dass er das Gleichgültige und Zufällige ausscheide, dass er auswähle und abgrenze, nicht nach ethischen Gesichtspunkten, sondern geleitet von künstlerischen Gestaltungsgesetzen, die die höchste kraftmitteilende Macht im Leben der Gegenwart und Zukunft verbürgen. Wenn dies geschehen ist, dann ist das Werk selbst eine grosse notwendige Form des Lebens geworden; dann ist es als eine neue Kraft in die aufsteigende Bewegung des Lebens eingetreten.

Die Welt liegt vor dem Künstler wie vor ihrem Schöpfer, sagt Goethe. Und der Künstler zeigt sich als ein grosser, unparteiischer, alles liebender Gott, wenn er den „irdischen Staub" wählt, woraus er Menschen schaffen will. Mag aus dem Staub ein Jesus oder ein Satan werden: er besitzt in gleichem Grade sein Vaterherz. Denn er sieht aus dem „Gesichtspunkt der Ewigkeit": das Böse im Guten, das Gute im Bösen, das Ganze im Einen, das Eine im Ganzen. Für den echten Künstler ist die Welt beseelte Sinnlichkeit oder versinnlichte Seele. Darum giebt der Künstler in seinen Werken die höchste Offenbarung über den „Weg des Heils" für die noch unter den Leiden des Dualismus schmachtende Menschheit.

Was bedeutet das: Schönheitsgefühl haben? Dass die Dinge durch die Sinne zur Seele sprechen; dass Augen, Ohren und alle Sinne Gefühle und Ge-

danken erwecken. Die meisten Menschen, die von Schönheit sprechen, haben jene oberflächliche Anschauung, die sich in Redewendungen wie diesen ausdrückt: die Schönheit verhält sich zum Leben wie die Kletterrosen zum Gebäude. Aber wer die Schönheit so sieht, dem bedeutet sie auch nicht viel. Wo sie etwas bedeutet, da ist sie nicht ein Zierrat, der sein oder nicht sein kann; da ist sie vielmehr organisch eins mit dem ganzen Leben und bestimmt bis in jede Einzelheit seine Gestaltung. Ist schon Sinnlichkeit die Grundbedingung für den Genuss jeder Art von Schönheit, so ist sie am allerunentbehrlichsten für den Schöpfer der Schönheit, der bis in jede Fiber „sinnlich" ist. Das Herz des Künstlers mag ewige Ideen anbeten. Aber seine Hände müssen den Ton und die Farbe und die Saiten anbeten, wenn es ihm gelingen soll, bei Anderen Andacht zu erwecken. Er mag alle ewigen Ideen leugnen, und er wird doch ewige Werke schaffen, wenn das Leben ihn mit der Macht des sinnlichen Fühlens gebenedeit hat. „Der Künstler denkt die Dinge zu Ende", und zwar ebenso logisch wie in einer philosophischen Schlussfolgerungskette. Aber er beweist sie durch sinnliche Notwendigkeit.

Der Lebensgläubige weist die idealistische Gesetzgebung auf dem Gebiet des Schönen ebenso entschieden zurück wie auf dem des Wahren und Guten. Er drückt überall — so auch in der Schönheit — seine Frömmigkeit durch den Eifer aus, womit er die organisierenden Kräfte des Lebens erforscht, durch die Ehrfurcht, womit er sie betrachtet. Er glaubt nicht, dass seine Erkenntnis, warum das eine Kunstwerk bedeutungsvoller ist als das andere, ihn zu entscheiden berechtigt, wie oder was der Künstler schaffen soll. Um so weniger glaubt er es, als er zurückblickend einsieht, dass die Kunstlehre, die den Idealinhalt der Kunst ohne Rücksicht auf die Produktionskraft bestimmte, stets eine Decadence der Kunst herbeigeführt hat, während die Freiheit — die zugestandene oder die von den Künstlern erzwungene — immer die enggezogenen Grenzen des Allgemeingültigen erweitert und den Lebenswert der Kunst gesteigert hat.

*

Man kann die Leerheit des Geredes vom „Allgemeinmenschlichen" als Norm in der Kunst gut beweisen, indem man in bestimmten Fällen daran erinnert, dass die Kunst die Entdeckerin von Werten gewesen ist, die dann als „allgemeinmenschlich" erkannt worden sind. Wer erinnert sich nicht, mit welchem Eifer die „allgemeingültige" Meinung verfochten wurde, dass der Arbeiter nicht in die Kunst gehöre! Bauern in Sonntagstracht — gern; aber was konnte die Kunst der Hässlichkeit und Düsterkeit der Arbeit abgewinnen? Die Kunst sollte durch Bilder der Schönheit und Harmonie erfreuen, die Kunst sollte .... ja, mag jeder selbst die Kurbel zu dieser abgespielten Leier drehen! Und heute? wer möchte die Arbeiter noch aus der Kunst entfernen! Wir wären dann gezwungen, einige der herrlichsten Werke der Gegenwart zu



A. MAILLOL, ZEICHNUNG



H. HÜBNER, INTERIEUR

vernichten. In der Landschaftskunst wiederholt sich ganz dasselbe. Früher war nur der blaue Himmel schön, und allein die Holländer mit ihrem schon im siebzehnten Jahrhundert wunderbar regen Gefühl für Stimmungen, malten trübes Wetter. Die Wolken, die noch auf den schönsten Werken der italienischen Renaissance regungslos dastehen wie aus Alabaster, werden erst im holländischen Landschaftsbild bewegt, von Sonne durchschimmert, vom Wind aufgelöst. Allmählich haben wir gelernt, jede Schattierung von Grau zu lieben, das heisst gerade die Himmelsfarbe, die die „allgemeinmenschlichen" Gefühle einmal aus der Kunst verbannten. Was man noch zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts Landschaftsschönheit nannte, darüber belehrt eine Kunstkritik, in der dem Künstler „angenehme" Landschaften empfohlen werden, während „Unwetter, Blitze und Alpen" aus der Kunst verwiesen wurden. Im neunzehnten Jahrhundert erhält man durch einen Aufsatz von L. de Geer einen Einblick in die Norm der Zeit für Schönheit der Landschaft. Aber wie begrenzt wirkt jetzt diese Bewertung! In der Landschaft wie im Menschenleben scheint uns jetzt die Eigenart, die Einheitlichkeit, das in sich selbst Abgeschlossene und Machtvolle schön. Die Kiefernhalde und der Sandstrand, die Heide und das Hochgebirgsplateau, der Sumpf und die Ebene, die Schären mit ihren Zwergtannen: all dies ist erst durch die Kunst den Menschen teuer geworden. Jetzt wollen sie nicht mehr die Stoffe entbehren, die sie früher mit dem Anspruch zurückwiesen, dass die „harmonische" oder „heroische" Landschaft der Gegenstand der Kunst sei, nicht die einsame und einförmige. Die moderne Landschaftskunst vermeidet eigentlich nur das in seiner Umgebung Unfertige oder seiner Umgebung nicht Angepasste, weil dies gewöhnlich das Charakterlose ist. Allem anderen

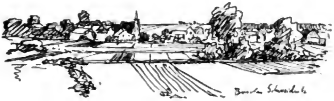
hat sie einen Schönheitswert abgewonnen und damit die Schönheitsfreude in der Natur tausendfach gesteigert.

Wir wissen wohl, dass in der Natur der Kampf herrscht, dass die Ruhe, die wir dort empfinden, auf unserer Blindheit beruht. Aber noch fühlen wir nicht die Qual der Natur, noch können wir uns erquickt fühlen, wenn wir von den Leiden des Menschenlebens zur Natur flüchten. Und wir können diese Erquickung heute fast aus jeder Form schöpfen, in der die Natur uns begegnet. Dass wir diese Möglichkeit errungen haben, kommt daher, dass Dichtungen und Kunst in die Natur eingedrungen sind, mit der vollkommensten Gleichgültigkeit gegen die Formeln des „Allgemeinmenschlichen". In jeder Zeit geht so der künstlerische Schönheitssinn als Pfadfinder voran, während anderseits die Wissenschaft und das Denken der Kunst buchstäblich in die Hände arbeiten.

Was liegt in der Kunst der Gegenwart im Vergleich zu der früherer Zeiten? Die Antwort ist leicht. In ihr liegt die wachsende Überzeugung der Menschheit von der Mannigfaltigkeit und Einheit des Lebens, vom Lebenssteigernden im Kampf ums Dasein, von der unablässigen Organisierung durch allen Wechsel. Der Schönheitssinn der Gegenwart findet im Werden eine Lust, die der Schönheitssinn früherer Zeiten nur in der harmonischen Vollendung fand.

*

Der neue Mensch liebt die Kunst mit derselben uneigennützigen Liebe, die Spinoza Gott entgegenbrachte. Und so wird sein Denken grösser, seine Phantasie reicher, sein Gefühl tiefer als bei Dem, der der Kunst mit irgendwelcher Nebenabsicht naht, mag sie auch von reinster Art sein. Wer von der Schönheit der Kunst oder der Natur augenblickliche, unmittelbare und bewusste Hilfe bei einem Schmerz oder einer Pflichterfüllung verlangt, wird enttäuscht. Wer aber der Schönheit wunschlos naht, erlangt unbewusst erhöhte Stärke, seinen Schmerz zu tragen und seine Pflicht zu erfüllen. Die Schönheit, die dies bewirkt, ist nicht jene, die irgend eine „allgemeinmenschliche, ethische Wahrheit" mitteilt. Sie ist vielleicht nur in der Narzisse in deinem Gärtchen; vielleicht sind es die Sterne über deinem Hause. Oder es ist ein Werk der Kunst, lieblich einfach wie die Narzisse oder unergründlich wie die Sterne.





A. FEUERBACH, IN DEN BERGEN VON CARRARA

EINE NATIONALE GALERIE

Noch vor wenigen Jahren hätte der Berliner Galerie für moderne Kunst ein festes Programm nicht gegeben werden können. Erst die Jahrhundert Ausstellung hat gezeigt, wie die nationale Kunstentwickelung des letzten Jahrhunderts im Museum rein und bleibend veranschaulicht werden kann. Oder sie hat doch zur Gewissheit gemacht, was vorher ein nur teilweise verbürgter Instinkt war. Niemals vorher ist das Material so anschaulich beisammen gewesen und nie konnte es vorher nach lebendigen ästhetischen Ideen so klar geordnet werden. Es kam Einem in dieser unvergesslichen Ausstellung zu Bewusstsein, dass dem Ideal einer modernen Galerie, die das Wort national mit Recht für sich in Anspruch nehmen darf, nur nahezukommen ist, wenn der alten, verwirrenden Frage: historisch oder ästhetisch? entschlossen die Entscheidung gesucht wird.

Beide Worte werden in der Regel zu eng begriffen. Historisch heisst sehr Vielen nur das nackte Nacheinander der Thatsachen. Diese meinen, die Kunstgeschichte hätte jedes Geschehnis, das einmal einer Gegenwart etwas bedeutet hat, in Permanenz zu erklären, auch wenn es ohne tieferen Einfluss



MAX LIEBERMANN, LANDSCHAFT

auf die Entwickelung geblieben ist. Darum konnte es Mancher nicht verwinden, dass Cornelius, Kaulbach und Makart die Jahrhundertausstellung nicht präsidierten. Mit dem Ausdruck ästhetisch wird andererseits gern der Begriff gedankenloser künstlerischer Genusssucht verbunden; und doch wird das Wort keineswegs durch den Hinweis auf die Reizempfindungen erschöpft. Kant hat die Beobachtung mitgeteilt, dass das Entzücken am Nachtigallensang sofort erlischt, wenn der Hörer erfährt, dass das Flöten, Trillern und Schluchzen mittels der Vogelpfeife hervorgebracht wird. Der Philosoph nennt das so zur Anschauung kommende Ingredienz des Genusses das intellektuelle Interesse am Schönen. Ein solches Interesse ist Bestandteil jeder gerade gewachsenen Ästhetik, denn es macht die Formreize erst geistig vorstellbar und erhebt die mathematisch erklärbaren Lustempfindungen zur Höhe von Lebensgleichnissen. Nun leuchtet es ohne weiteres ein, dass sich um die reinsten und höchsten Formwerte auch die klarsten und beziehungsreichsten Gedanken und Ideen (intellektuellen Interessen) gruppieren müssen, weil Beides notwendig in Wechselwirkung steht. Es ist eine oft erprobte Erfahrung, dass ein altes Kunstwerk uns um so mehr von Zeit, Stil und historischer Stimmung mitteilt, je höher es künstlerisch rangiert. Nichts zieht so sehr lebendige Gegenwart an wie das bleibend Schöne, nichts ist mehr auf Wirklichkeit angewiesen als das Ewige. In guten Kunstwerken wittert das intellektuelle Interesse darum den zeugenden und gebärenden Geist der Geschichte; das schlechte Werk aber erinnert an das Zufällige der Zeiten, das den Registrator interessiert.

Die tiefer dringende Ästhetik ist es also, die im eigentlichen Sinne historisch anschaut. In den Museen für alte Kunst weiss man das längst; für moderne Sammlungen will man das Prinzip selt-



GUSTAVE COURBET, [illegible]

samerweise aber nicht gelten lassen. Der Grund mag in der unsicheren Wertung moderner Kunst zu suchen sein. Wahrscheinlich hätte um 1700 ein Galeriedirektor in Holland Rembrandts Bilder als historisch unwichtig zurückgewiesen. Um so wertvoller ist es, dass Hugo von Tschudi nun in seiner Berliner Nationalgalerie einer reifen ästhetischen Betrachtungsweise zum Sieg verholfen und damit ein Beispiel gegeben hat, das früher oder später zur Nachfolge zwingen wird. Ihm ist die Jahrhundertausstellung eine Art Generalprobe gewesen. Gestützt auf die dort gesammelten Erfahrungen hat er es bei der Neuordnung seiner Galerie nun versucht, die im Ästhetischen sich selbst registrierende Linie historischer Notwendigkeit zur Anschauung zu bringen. Das ist ihm gelungen, wie es kaum zu erhoffen war. Seine Arbeit ist nur mit der Lichtwarks zu vergleichen. Wo dieser aber naturgemäss auf das Lokale den grössten Nachdruck legen muss, erwächst dem Berliner Galerieleiter die weitere Aufgabe, allgemeine nationale Entwickelungen zu zeigen.

Die ideale Galerie hat Tschudi natürlich nicht plötzlich schaffen können; sie wird überhaupt kaum jemals möglich sein. Ein stetes Hindernis ist das unzweckmässige Gebäude, das durch die artistische Laune eines königlichen Dilettanten in der Anlage verdorben worden ist und eine Entfaltung im grössten Stil darum nicht zulässt. Und dann kann eine Galerie niemals ganz ihre Entstehungsweise verläugnen. Das heisst: den Zufall der Geburt. Es sammeln sich irgendwo im Privatbesitz eine Anzahl von Bildern an. Eines Tags werden sie dem Staat vermacht und in ein besonderes Gebäude gebracht; damit ist dann der Grundstein einer Galerie geschaffen. Die ersten Bedingungen kann eine Sammlung so wenig ganz verwinden, wie das Individuum Jugendeindrücke. Kommt über den halb zufälligen, planlos vermehrten Besitz dann ein organisierender Wille, so

sieht er sich ausserstande, das Unbeträchtliche plötzlich zu verwerfen und die grossen Lücken mit den verfügbaren Mitteln zu füllen. Die Berliner Galerie ist aus der Sammlung Wagener entstanden und durch Schenkungen vermehrt worden; das Haus ist in der Hauptsache für Cornelius gebaut und zur Verherrlichung des preussischen Ruhms in Schlachtenbildern und Fürstenporträts bestimmt worden. Um so erstaunlicher ist die mutige Konsequenz, womit Tschudi aufgeräumt, umgestellt und Planmässigkeit in den Wirrwarr gebracht hat. Erstaunlich, weil die That unter den Augen nervöser Behörden und im Jahrzehnt der Siegesallee ausgeführt werden konnte. Es ist scheinbar ausgiebig von dem Recht Gebrauch gemacht worden, überflüssige Bilder an die Provinzmuseen abzugeben; und wenn davon auch die Provinz in vielen Fällen nicht erbaut sein mag, so ist es doch in der Kunst wenigstens notwendig, dass Zentralisation erstrebt wird. Was an Schlachtenbildern und von der historisch patriotischen Kunstparade übrig geblieben ist, soll in dem ersten der jetzt noch verschlossenen Corneliussäle vereinigt und so, durch Trennung von der guten Malerei, nach Kräften isoliert, durch die Gegenwart der grossen Menzels doch aber auch würdig abgerundet werden. Bis zu dem Zeitpunkt, wo auch dieser Zopf abgeschnitten werden kann.

Zur Zeit Jordans hing Böcklins „Insel der Seligen" einsam zwischen den braven Genauigkeiten von Knaus, wie ein absonderliches Phänomen, das dem berühmten „gesunden Menschenverstand" die härtesten Nüsse zu knacken gab. Noch kurz vor der Jahrhundertausstellung wirkte der Böcklinraum wie ein Extrakabinet für Esoteriker. Jetzt endlich wird der Zusammenhang gezeigt. Schöne, charakteristische Bilder von Marées, dem Nazarener mit den Gauguin-, Cézanne- und Maillol-trieben, und glückliche Neuerwerbungen von Werken Feuerbachs weisen nun auf das verwandte Wollen dieser drei Stilsucher und auf ihre subjektiven Determinationen innerhalb des Gemeinsamen. Durch dieses Nebeneinander wird die grosse



FRITZ VON UHDE, IM VORZIMMER



CONSTANTIN GUYS, PORTRÄT, AQUARELL

Entwicklungskurve angedeutet, die über Genelli, Schwind, Cornelius und Koch rückwärts zu den Vätern der Nazarenerschule und zu Runges dunkles Ahnen führt, die Linie, die sich ununterbrochen von Veit und Overbeck bis Klinger durch das deutsche Geistesleben zieht und auch in der Skulptur Schadows genialisches Fühlen mit Hildebrands formaler Meisterschaft, mit Maillols modernem, durch den Impressionismus gegangenen Klassizismus verbindet. Freilich ist diese Entwickelung in der Nationalgalerie nur angedeutet. Die Anlage der Räume verbietet es, den historischen Gedanken als Ganzes im grossen Zuge aufzurollen. Die Bilder der Casa Bartholdy müssen ihren Platz behalten und die Corneliussäle sind nicht zu umgehen. Somit ist wesentliches Material schon über drei Stockwerke verteilt. Erst in dem neuen Haus, das immer dringender gefordert werden muss, werden sich Zusammenhänge im grossen Stil darstellen lassen.

Wäre der „Entwickelungsstrang" der Romantik aber prinzipiell wenigstens in einer Galerie darstellbar, weil derselbe abstrakte Stilgedanke allen Künstlern wie eine Fahne voranleuchtete und Rom für die ganze Schule von je eine Art von Stütz-



CLAUDE MONET DIE KIRCHE ST. GERMAIN-L'AUXERROIS IN PARIS



AUGUSTE RENOIR, DER NACHMITTAG DER KINDER



HANS VON MARÉES, RÖMISCHE VIGNA

punkt war, so spottet die zu andern Zielen strebende Wirklichkeitskunst des 19. Jahrhunderts durchaus einer so übersichtlichen, eindeutigen Einteilung. Denn ihre Werke gruppieren sich naturgemäss weniger sichtbar um eine Idee, obgleich eine solche auch hier vorhanden ist; sie beziehen sich vielmehr unmittelbarer auf die abgeschilderten Wirklichkeiten und durch diese stoffliche Vielfältigkeit wird dann unter den Künstlern die Varietätbildung begünstigt. Der Galerieleiter wird der Mannigfaltigkeit nur Herr durch örtliches Zusammenfassen der Erscheinungen, oder durch Gruppierung nach Schulen. Es ist Tschudi ausgezeichnet gelungen, das bunte Vielerlei mittels dieses Prinzips einheitlich zu organisieren. Überall spürt man die leitende Absicht, mit Kunstwerken den Geist der Geschichte zu erklären, das Historische durch Ästhetik lebendig zu deuten.

Diskutierbar ist eigentlich nur die Anordnung der Berliner Kunst. Tschudi hat die Lehren der lokalen Entwickelung vor den alldeutschen Interessen vielleicht zu weit zurücktreten lassen. Ursache dazu ist wohl die verwunderliche Thatsache geworden, dass Chodowiecki in der Nationalgalerie als Maler überhaupt nicht vertreten ist. Und doch gehört er dahin, nicht ins Kaiser Friedrich-Museum. Krügers Bilder hängen im Kabinet der Berliner Maler, Menzel hat eigene Räume und Liebermann ist im Erdgeschoss der modernen Schule eingeordnet. So kommt es nicht zur Anschauung, oder doch nur in der graphischen Abteilung, wie unmittelbar Krüger aus Chodowiecki, Menzel aus Krüger und Liebermann in vielen Punkten aus Menzel hervorgegangen ist. Diese Erkenntnis ist aber, als ein Schulfall der Geschichte, besonders lehrreich, weil jeder dieser Künstler immer eine ganze Generation repräsentiert.

Am vollständigsten von diesen Berlinern ist Menzel vertreten. Wie es billig ist. Die Neuerwerbungen konnten nicht glücklicher sein. Nur in der Nationalgalerie kann man in Zukunft Menzel studieren. Im einzelnen kann dieses Mal von den neu erworbenen Bildern nicht gesprochen werden; dazu bedürfte es einer Abhandlung für sich. Liebermanns Kollektion ist etwas gewaltsam durch eine Landschaft aus dem letzten Jahre ergänzt worden. Die freie und leuchtende Malerei steht freilich merkwürdig genug unter den graudunkeln, mühsamen Bildern der Frühzeit. Es fehlen einige Werke aus den neunziger Jahren, um den Übergang herzustellen. Krüger endlich ist uns in der Jahrhundertausstellung so vollständig gezeigt worden, dass sich

in seinem Kabinet der Wunsch nach einem seiner Hauptbilder, etwa nach dem Mädchen im karrierten Kleid nicht beschwichtigen lassen will.

In den Räumen der Städte und Landbezirke finden sich überall wesentliche Werke der nicht äusserlich, sondern innerlich richtunggebenden Künstler. Nur Hamburg ist leider gar nicht vertreten. Lichtwark hält seinen Besitz anscheinend sehr fest. Und doch könnte auch für ihn ein Austausch vorteilhaft werden. Dresden wird unübertrefflich repräsentiert durch Rayskis bestes Bild, das Porträt des jungen Grafen Einsiedel, von dem Müller-Kaboth hier neulich nicht zuviel gerühmt hat, und durch ein schönes Ensemble von Werken des zugewanderten Caspar David Friedrich. Einige der meisterlichsten Werke Waldmüllers, ein gutes Architekturbild von R. von Alt, die bekannte liebliche Idylle Erasmus Engerts, ein eindrucksvolles Kinderporträt von Steinle, glücklich gewählte Proben aus dem Lebenswerk Schwinds und der nazarenisch strenge Porträtkopf eines unbekannten Meisters veranschaulichen den Geist der Wiener Schule in eindrucksvollster Weise. Weimar wird würdig vertreten durch den einfach kräftigen Gleichen-Russwurm und durch den Idylliker mit den Impressionistenaugen, den unglücklichen Pfadsucher Buchholz; die Frankfurter Gegend durch Hausmann, den Emil Schaeffer neulich in einem klugen und feinen Buch unserer herzlichen Sympathie gerettet hat*, durch Dressler und vor allem durch den am Beispiel der Fontainebleauer zu bescheidener aber sicherer Meisterschaft gereiften Landschafter Burnitz; und der bedenkliche Akademieruf Düsseldorfs endlich wird in gemütlicher Weise rehabilitiert durch die Hogarthsche Laune Hasenclevers, durch Beispiele einer tüchtigen male-



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

*) Friedrich Karl Hausmann, ein deutsches Künstlerschicksal. Julius Bard, Berlin.



THOMAS COUTURE, WEIBLICHER KOPF



WILHELM LEIBL, BÜRGERMEISTER KLEIN



CHARLES SCHUCH, BLUMENSTILLEBEN

rischen Selbstbefreiung von G. von Bochmann, durch die soliden Handwerkstugenden in der Porträtmalerei Julius Hübners, durch die schlichten Qualitäten von Knaus und durch ein Bildnis Peter Janssens, das viel mehr verspricht als der im Historiographischen Untergegangene gehalten hat. An Hausmanns Schicksal erinnert die Art des Coutureschülers Henneberg, der mit pikanten Skizzen über seine „Jagd nach dem Glück“ aussöhnt. In der Berliner Abteilung halten Bennewitz von Loefen, Krüger, Eduard Gärtner, Friedrich Kraus mit einer fast wienerisch anmutenden „Wäscherin“ und der mehr alldeutsche Gussow das Niveau. Daneben hat Blechen, dieses Opfer der Theatermalerei, der aber hier und dort durch starke Impressionskraft fesselt, sein eigenes Kabinet behalten. Die Münchener Kunst endlich, nicht die akademisch repräsentative, sondern die autodidaktisch lebensvolle, wird sehr glücklich vertreten durch das schönste, ganz constablehaft luftige Bild Spitzwegs, das „Damenbad in Dieppe“ und durch ein gross vereinfachtes Selbstbildnis des zu Unrecht so lange vergessenen Wilhelm von Kobell.



HENRY DAUMIER, DON QUICHOTTE

In diesen Städtekabineten ist die Entwickelung durchweg bis zu dem Zeitpunkt dargestellt, wo der französische Einfluss mächtig auf die deutsche Malerei zu wirken begann. Die Werke der folgenden Periode, also der eigentlich modernen Malerei, sind im Erdgeschoss zu sehen. Unter den Neuerwerbungen für diese Gruppe ist zuerst das mit unendlich zartem Gefühl für Materie und tiefer Psychologie gemalte Bildnis des Bürgermeisters Klein von Leibl zu nennen. Ein bedeutender Gewinn ist das kindlich hold empfundene Mädchenbild von Uhde, das zu den glücklichsten Schöpfungen dieses Meisters gehört, der in jedem Werk von neuem um seine Position ringen muss, weil ihm eine natürliche Fülle sinnlicher Anschauung versagt ist. Zu den fast Cézannisch starken Äpfel- und Hummerstilleben von Schuch ist ein Blumenstück von gleicher Qualität gekommen; sehr würdig ist Diez mit einem „toten Reh", einem Bild, das Trübnersche Tonschönheit aufweist, vertreten; von Defregger ist die Landschaft angekauft, die in der Jahrhundertausstellung von einer frühen, rein malerischen Periode dieses Künstlers zeugte; und Werke von Th. Alt, Sperl und Victor Müller variieren den bedeutenden Stilgedanken der Leiblschule in der lebendigsten Weise.

Diese Darstellung der Zeitenergien, die im 19. Jahrhundert eine Wirklichkeitskunst hervorgebracht und entwickelt haben, würde unvollständig sein, wenn die Säle mit den Bildern der Franzosen fehlten. Die Gegenwart solcher Bilder in dieser wahrhaft nationalen Galerie ist logisch und konsequent. Wo die geschichtliche Notwendigkeit des Jahrhunderts an Kunstobjekten demonstriert werden soll, kann es ohne Daumier, Courbet, Manet und Cézanne kaum geschehen. Denn nur der französischen Kunst sind in den entscheidenden Jahrzehnten Reinkulturen gelungen, während in Deutschland gewisse irritierende Vermischungen niemals ganz vermieden werden konnten. Die kleine Sammlung meist geschenkter Bilder, die sich früher in einem ungünstigen Raum fast verstecken musste, ist, wieder durch

Schenkung (in Parenthese: eine beschämende Situation; wann endlich wird ein Fond für ausländische Kunst in Preussen zur Verfügung sein!), um prachtvolle Werke vermehrt worden und breitet sich nun stattlich in den schönen Räumen aus, die während der Jahrhundertausstellung den Hamburgern eingeräumt waren. Es sei ein dunkler Monet aus dem Jahre 1866 erwähnt, der das gleich meisterhafte Bild aus dem Jahre 1880 so ergänzt, dass nun zwei Perioden nicht nur Monets, sondern der ganzen französischen Malerei dargestellt erscheinen. Eine andere Entwickelungslinie wird durch das Familienbild Renoirs illustriert. Eine Linie, die auf dem schmalen Höhenkamm differenzierter Anschauungskultur dahinläuft. Wieder eine andere Seite moderner französischer Kunstanschauung repräsentieren die beiden monumentalen Stilleben von Cézanne. Weiter rückwärts, in die Region des schon klassisch Gewordenen, führen vorbildliche Werke von Courbet. Eine seltene Überraschung hat Tschudi uns mit dem linienstarken Don Quichotte Daumiers gemacht; zugleich hat er uns Fatin-Latour nahe gebracht und mit einem äusserst pikanten Kopf von Couture an diesen wie es scheint etwas unterschätzten Künstler, als an den Lehrer vieler Meister, als an den Beeinflusser auch unseres Feuerbach geistreich erinnert.

Die Sammlung der Handzeichnungen ist fast noch schöner als die der Bilder. Dieselben grossen Züge der Jahrhundertentwickelung lassen sich darin noch einmal, aber übersichtlicher und konzentrierter verfolgen. Erleichtert wird dieses Studium durch die Einrichtung eines Raumes, wo man sich die Schätze aus den Schränken bequem vorlegen lassen kann.

Unberührt geblieben von der durchgreifenden Reorganisation ist noch die Skulpturenabteilung. Sie in demselben Geiste umzugestalten, wird wahrscheinlich die nächste Arbeit Tschudis sein. Eine schwierige Aufgabe! Denn es fehlt durchaus ein ausreichendes Material; Schadow, Hildebrand, Gaul, Rodin: das ist, abgesehen von einer guten Sammlung von Kleinplastik, alles. Und die Räume sind so unglücklich angelegt, dass es ohne Umbauten kaum abgehen wird. Die Bronzebildwerke sollen im Sommer in den Vorhof gestellt werden. Das ist eine kluge Absicht; doch müsste ihr eigentlich eine Umgestaltung der Gartenanlagen vorhergehen. Eine schöne Aufgabe für Peter Behrens.

Alles in allem: Hugo von Tschudi darf sich seiner Leistung als einer nationalen Tat von nicht geringer Tragweite rühmen und er kann vornehm schweigend auf das schon Geleistete verweisen, wenn verärgerte Kunstprofessoren in konservativen Zeitschriften ihn und sein ruhiges, zielsicheres Streben, mit einer grotesken Verbeugung gegen die Dioskuren Thode und Thoma, zu verkleinern suchen.



ADOLF MENZEL, DER KÜNSTLER IM KREISE SEINER FAMILIE

KUNSTSCHULEN

Was das erneuerte Kunstgewerbe in wenigen Jahren errungen hat, liegt heute vor aller Augen. Als unser Markt in Gefahr war, der Kunstindustrie vom Ausland entrissen zu werden, als die Schöpfungskräfte der architektonischen Künste und des Handwerks ganz versiegt schienen, haben moderne Künstler Rettung gebracht.

Überall in Deutschland hat man sich bemüht, aus der sich darbietenden neuen Kraft Vorteile idealer oder materieller Natur zu gewinnen. In München, Darmstadt, Düsseldorf, Weimar, Dresden, Leipzig, Krefeld, Wien und in vielen andern Städten giebt es längst staatlich unterstützte Kolonien gewerblich schaffender Künstler. Nur die Reichshauptstadt beteiligte sich bisher nicht. Im Reich und in Preussen ist man seit Jahren bestrebt, das kunstgewerbliche Unterrichtswesen zu reformieren; nur die Berliner Kunstgewerbeschule — die nicht, wie die übrigen preussischen gewerblichen Unterrichtsanstalten, dem Handelsminister und somit auch nicht dem Decernat des glücklich reorganisierenden Muthesius untersteht, sondern dem Kultusminister — hat sich ganz teilnahmlos gegenüber den neuen Kräften verhalten. Was Wunder, dass nun, wo endlich die Berufung eines modernen Künstlers zum Leiter dieser wichtigen Anstalt durch Bodes Initiative gelungen ist, längst begrabene Hoffnungen mit jäher Heftigkeit wieder erwachen. Aber je höher die Erwartungen sich spannen, wie Bruno Paul die ihm anvertraute Aufgabe lösen wird, desto deutlicher stellt sich Einem auch das verwickelte Problem des Kunstunterrichts wieder dar. Dafür dass Bruno Paul ein tüchtiger Künstler ist, liegen Beweise vor; die wichtigere Frage ist aber, ob er ein Organisator ist. Es sind in dem Berliner Institut gründliche Reformen vorzunehmen: Werkstättenunterricht, Schülerbeschränkung, Sichtung des Lehrermaterials, einheitliche Grundsätze und Betonung des Architekturgedankens. Die zu leistende Arbeit gleicht im Kleinen der, die von Herrn Dernburg in der Kolonialverwaltung erwartet wird.

Darum ist es gerade jetzt von doppeltem Interesse, Meinungen und Erfahrungen hervorragender Künstler zu hören, die, alle mehr oder weniger im Gegensatz zu den akademischen Unterrichtsprinzipien, erfolgreich schon für eine lebendige Erneuerung der Kunsterziehung gewirkt haben. Die private Initiative dieser Männer hat in Deutschland viel gesunde Bewegung geschaffen, ihre Hoffnungen und Enttäuschungen sind gleich lehrreich für Alle, denen das Problem des Kunstunterrichts am Herzen liegt. Dass alle diese pädagogisch wirkenden Künstler unakademisch und autodidaktisch vorgehen, sollte den Staatsmann von einer sehr ernsten Prüfung ihrer Forderungen und Meinungen nicht abhalten. Denn alle lebendige Kulturkraft geht heute wieder einmal aus dem gross wollenden Laiensinn hervor, wie es noch immer in den entscheidenden Augenblicken der Geschichte der Fall war.

S.

Die heutige Kunstgewerbeschule hat den Forderungen des Handwerks nach ästhetischen Direktiven und den Bedürfnissen der Industrie nach künstlerischen Impulsen gerecht zu werden. Beide Aufgaben haben das Ziel, nicht immer aber den Weg gemeinsam. Die Düsseldorfer Schule sucht eine Vermittelung, indem sie auf die geistigen Grundprinzipien aller formschaffenden Arbeit zurückgeht und die Gestaltungsprinzipien mehr im künstlerisch Spontanen, in den inneren Gesetzen der Anschauung, als direkt im Mechanischen der Werke wurzeln lässt. Dem Arbeitenden soll in den Grenzen seiner Begabung die Fähigkeit gegeben werden, aus dem künstlerischen Gesetzmässigkeitsbewusstsein heraus die mannigfachen und nicht immer voll definierten Bedingungen von Technik und Material zu meistern. Die Schule hat zu diesem Zweck eine Methode künstlerischer Erziehung organisch auszubilden versucht, die den Schüler zunächst durch unmittelbare Anschauung in den vollen Besitz der Sachvorstellungen bringt, die das Material für künstlerische Verarbeitung sind, sofort aber in systematischer Stufenfolge zu Darstellungsformen führt, in denen höhere, künstlerisch stilisierende Anschauungsgesetze eintreten. Für die bildnerisch darstellende Arbeit ist dieser primäre, zu entwickelnde Vorstellungsinhalt, die Anschauung der Natur; für die technisch konstruktive Thätigkeit die Kenntnis von Material, Technik und Funktion. Prinzipiell geht der Schüler von der einfachen Impression aus und bemächtigt sich dieser durch Darstellung. Der Eindruck wird entweder farbig mit allen Abtönungen in Öl, Aquarell, oder in reicher Licht- und Schattenmodellierung mit Kohle wiedergegeben. Sodann wird diese impressionistische Studie in verschieden charakterisierte und determinierte Darstellungsarten übertragen. Der Schüler wird dazu geleitet, aus der Summe der Impressionsfaktoren eine einheitliche, gesetzlich bedingte Auslese zu treffen. Vereinfachung der Licht- und Schattengrade führt zum Spiel reiner Schwarz-Weisswerte und weist auf die Graphik, auf den Holzschnitt, die Lithographie. Reduzierung der farbigen Erscheinung auf zwei oder drei Farben leitet über zum Plakat, zur farbigen Lithographie und Illustration. Auf einer dritten Stufe wird der Kontur, die reine Linie, als die schwierigste, abstrakte Formbezeichnung ausgelöst. Jedes Studienobjekt wird sofort Ausgangspunkt einer selbständigen kompositorischen Übung. Pflanze, Tier und endlich der bewegte Akt werden nach dieser Methode studiert und das impressionistische Erlebnis wird immer zum Ausgang für stilisierte Form.

Bei tektonischen Aufgaben tritt an Stelle zeichnerischer Detailbeobachtungen das Studium der Konstruktion, Funktion und Technik in verschiedenen Materialien. Dieses Studium wird auch hier dann sofort in selbständige Entwürfe von Geräten, Möbeln und Inneneinrichtungen umgesetzt. In den Fachklassen differenziert sich diese Methodik auf bestimmte Arbeitsgebiete. Da alle Schüler dort fachmässig ausgebildet sind und in den Vorklassen Naturauffassung einerseits, Materialbehandlung und Technik anderseits gewonnen haben, kann ein freieres künstlerisches Schalten mit den Sachvorstellungen eintreten. Es haben demgemäss die Werkstätten, die an der Anstalt bestehen, keine Ähnlichkeit mit beruflichen Betrieben, sie dienen nur künstlerischer Pädagogik. Die Entwürfe werden ausgeführt, um die Wirkung zu zeigen, die Übung aber nur fortgesetzt, bis Technik und Material verstanden sind. Dann tritt sofort konstruktives Zeichnen ein, und die Übungen sind so gehalten, dass der Schüler das aus einer bestimmten Technik gewonnene prinzipielle Gefühl für Gesetzmässigkeit auch bei anderen Übungen im Wege der geistigen Analogie anzuwenden vermag. Die so erzogenen Einzelanschauungen werden bei architektonischen Aufgaben in höchster Organisation gesetzmässig zusammengefasst. Dem architektonischen Fachunterricht legt die Anstalt darum grösste Bedeutung bei. Bildhauer, Dekorationsmaler und Zeichner empfangen in besonderen Stunden architektonischen Nebenunterricht. Dort werden die Schüler angeleitet, architektonisch, d. h. vom Ganzen aus zu denken. Einen Thürgriff für sich zu bilden, macht Schwierigkeit; ist die Thür aber konstruiert, ergiebt sich seine Form von selbst. So erwartet die Anstalt von einer Ausdehnung und Intensivierung des architektonischen Unterrichtes auf allen Gebieten eine Steigerung und Vertiefung des künstlerischen Geistes.

Peter Behrens.

Lothar und Gertrud von Kunowski's Schule für Rhythmus in Zeichnung und Malerei wurde 1902 in München gegründet, verweilte 1904 in Rom und setzte ihre Studien vom Oktober dieses Jahres ab in Berlin fort.

Die Schule strebt durchgreifende Reform eines allseitig als unmöglich erkannten Kunstunterrichts

an. Sie gründet sich in erster Linie auf ein natürliches System der Selbstkorrektur, entwickelt die Studien in handwerklich klaren Stufen, übt selbständige, d. h. rhythmische Handschrift mit Griffel und Pinsel und steigert die Strenge des Studiums, die Leichtigkeit des Entwerfens und das Gedächtnis für Natureindrücke.

Es ist Aufgabe des Lehrers, die Eigenart seiner Schüler zu finden, zahlreiche Prinzipien der Selbstkorrektur zu erfinden und zu Funktionen des Schaffens zu machen, so dass junge Künstler unbeugsam werden im Selbstformen ihrer Persönlichkeit und ihre künstlerischen Absichten gegen jedermann aufrecht erhalten, indem sie lernen zu wissen, was sie wollen.

Wir suchen die Frische moderner Farbwerte nicht durch ewiges Übermalen, sondern durch sorgfältige Vorbereitung. Wir durchtasten Haltepunkte der Formen, Schatten und Farbflächen mit Kohle, Aquarell und Tempera so lange, bis der Farbwert sicher dort aufgesetzt wird, wohin er gehört. Kein Anfänger wird zur Primamalerei gezwungen, sondern es wird ihn gelehrt, sie auf abgekürzten Wegen zu finden

Nicht photographisches Nachbilden, sondern spielend leichte, aber deutliche Griffelsprache, nicht willkürliches Stilisieren, sondern starkes Zusammenfassen mit leisen Mitteln wirklich gesuchter Formen und Farben streben wir an, nicht erzwungenes Ausführen aller Einzelheiten, sondern Auswahl solcher, die die Körpermassen und Flächen rhythmisch betonen.

Ernste Arbeit muss leicht von statten gehen, wenn sie den Namen Kunst verdienen soll. Zeichnen kann ein Schreiben sein, ähnlich den Notizen, die Corot von Landschaften, Michelangelo von nackten Körpern, Japaner von Blüten und Vögeln, Marées von Einfällen der Phantasie niederschrieben: als rhythmischen Extrakt ausführlicher Naturstudien, die planmässig nur das Merkbare suchen, nämlich Das, was jede folgende Arbeit leichter macht als die vorhergehende. —

Die Schule stellte in München, Breslau und Leipzig vierhundert Schülerarbeiten aus und bewies durch den Verkauf solcher Arbeiten im Werte von 3000 Mark, dass freier Broterwerb für sehr junge Künstler möglich ist.

Lothar von Kunowski.

Kunst gedeiht, solange sie nicht gelehrt wird.

Wie Wald und Wiese im Frühjahr, so wuchs die deutsche Musik hundert Jahre lang. Dann kamen unsere trefflichen Konservatorien, wo man die Schüler alles, auch das Komponieren, auch das „Melodienerfinden" lehrt. Wo träumt und jubelt jetzt noch Einer in Tönen! Die Polytechniken verschütten ahnungslos mit ihrem Stillehrwesen hundert Keime. Im Sturme und Drange, von Goethe bis Ibsen, wuchs unsere Dichtung. Jetzt schreibt alles; der kritische Geist ist unheimlich entwickelt, keine Schriftstellerseele ist mehr unbewusst, also auch nicht schöpferisch. Die letzte malerische Phase Europas, der Impressionismus, ist auf dem besten Wege, unerträglich zu werden, seit er von hundert Kritikern Hunderten von jungen Malern mit verheerendem Erfolge als das Einzigrichtige, statt eben nur als eine Phase gepredigt worden ist. Und in der letzten schöpferischen Bewegung unserer Zeit, in der neuen angewandten Kunst — deren ganz verblüffende Kraft von einem kleinen Häuflein Geister ausging, die ausnahmslos Autodidakten sind — drohen schon von allen Seiten die Gefahren, die in allem schulmässigen Beibringen, in allem Entwerfen nach vorher festgelegten Prinzipien, in allem Einflusse der Kritik, die nach Doktrinen urteilt, lauern. Entweder haben die neuen Lehrer nicht Persönlichkeit: dann wird der Unterricht nach einem „Prinzip" erteilt; oder sie haben starke Persönlichkeit: dann werden die Schüler lauter kleine A's oder B's.

Gelehrt werden können im Kunstbetriebe stets nur die notwendigen Vorbedingungen des „Ausführen-Könnens". In der Musik Harmonie und Kontrapunkt, das Beherrschen eines Instruments; in der Architektur das praktische Bauen, Statik und Konstruktionslehre; in der bildenden Kunst das sachliche Zeichnen und Modellieren; in der angewandten Kunst das eigentliche Handwerk, das sachliche Entwerfen, Werkstatt- und Wohnungspraxis. Dieses kann und soll in Schulen gelehrt werden; je intensiver, desto besser. Technik gedeiht in Lehre und Tradition. Alles übrige überlasse man der Begabung, dem Triebe, dem unbewussten Suchen und Erfinden der Jugend. Anschauungsmaterial, Vorbilder aus allen Zeiten, von allen Völkern, so viel man will. Aber kein Belehren damit, kein künstliches Antreiben zum Produzieren. Nichts lässt man mehr natürlich werden; alles soll gemacht werden. Wir erleben ja eine wahre Hysterie von Kunsterziehungsvorschlägen, von Anleitungen zum

Kunstgenuss; die Kunst im Leben des Volkes, die Kunst im Leben des Kindes, die Kunst im Leben der Dienstboten u.s.w. Wir sehen Hunderte von Lehrern und Beamten, krank an chronischer Systematitis, sich mit beklagenswertem Eifer in die neueste pädagogische Welle stürzen. Und überall sehen wir schon die kümmerlichen Früchtchen ihrer braven Bemühungen. Mache nur so weiter, süsses Volk der Didaktomanen, verseuche nur weiter deine Volksschulen und Hochschulen mit „Kunstunterricht". Dir wird noch einmal vor deiner Oberlehrergöttlichkeit bange werden! Doch es giebt noch einen Gott. Dieser Gott heisst Reaktion. Unsere neue angewandte Kunst war eine solche Reaktion. Man hüte sie und beschütze sie, denn sie ist der Anfang, der Keim der neuen freien Kunst der Zukunft. Beim Erschaffen, beim Erfinden heisst es: weg mit dem „ordentlichen", „planmässigen" Unterricht! So allein wird die Bahn frei für die Kunst, für das Schöpferische. So allein auch wird die Bahn frei für die einzige Art der künstlerischen Beeinflussung, die nicht verhängnisvoll ist. Wo ein Älterer nicht nach irgend einer einheitlichen Manier unterrichtet, sondern durch die blosse Kraft und Lebensfülle seines Wesens die unterschiedliche Eigenart der Jüngeren weckt, da wirkt er nicht als Präceptor, sondern als Fermentator, als Katalysator. Nur die Freude an der eigenen Art anderer, die Liebe zu einem jungen Menschenkinde, nie aber das spezifisch deutsche Gespenst, die blosse didaktische Erkenntnis, können ein „Unterrichten in der Kunst" noch entschuldigen. Wer aber kann Liebe und Freude in ein System bringen?

Hermann Obrist.

Ich habe etwa fünfzehn Jahre lang eine Lehrthätigkeit auf künstlerischem Gebiet ausgeübt, sie aber seit einigen Jahren vollständig aufgegeben. Wenn ich etwas über meine Erfahrungen bei dieser Lehrthätigkeit äussern soll, so ist es vielleicht am einfachsten, die Gründe zu beschreiben, weshalb ich diese Lehrthätigkeit aufgegeben habe.

Ich sah lange Zeit das Hauptziel meines künstlerischen Unterrichtes darin, in den Schülern ein genaues Verständnis für die Form der Erscheinung zu wecken und sie im übrigen im privaten Verkehr und durch Vorträge ganz im allgemeinen für die Aufgaben und Ziele der bildenden Kunst zu interessieren. Das erste betonte ich deshalb so stark, weil ich sah, dass die Schüler sich immer weniger mit dem Problem der Form abgaben und dadurch eine Verwilderung der Formensprache entstand, die auch durch die Beschäftigung mit koloristischen, oder allgemein malerischen Problemen nicht mehr aufgehalten werden konnte. Ich glaube die allgemeine Ratlosigkeit und Unlust, die man so häufig bei Studierenden findet, vielfach auf diesen Mangel, den man also im speziellen wohl den Mangel an sicherem zeichnerischen Können nennen kann, zurückführen zu sollen. Es scheint mir, dass ein intensives Ringen um zeichnerischen Ausdruck eine charakterstärkende Wirkung hat; denn das wirklich exakte Festlegen der Form erfordert eine ausserordentliche Energiebethätigung, die den Willen zu weiteren künstlerischen Aufgaben stärkt; auch geben Aufgaben der Formbewältigung dem Anfänger die beste Sicherheit über das Wo und Wie.

Da meine eigenen Arbeiten sich immer mehr auf das Gebiet der angewandten Kunst und der Architektur verschoben, konnte es nicht ausbleiben, dass ich meinen Unterricht auch auf dies Gebiet der Kunst erstreckte, ja schliesslich allein darauf konzentrierte. Aber ich sah sehr bald, dass eine ausgedehnte eigne praktische Bethätigung sich mit architektonischer Lehrthätigkeit nicht verbinden liess. Einen Anfänger in Perspektive und Konstruktionszeichnungen zu unterrichten, dazu war mir meine Zeit zu schade. Denn das lässt sich sehr wohl im Elementarunterricht einer jeden tüchtigen Fachschule erlernen. Der Fortgeschrittene kann jedoch kaum mehr durch Unterricht gefördert werden, sondern lernt wohl am meisten bei der Bewältigung von praktischen Aufgaben, die man ihm mehr oder weniger zur Bearbeitung überlässt. Aber auch dazu blieb mir immer weniger Zeit. Da inzwischen meine Bureaus, unter dem Namen: Saalecker Werkstätten, G. m. b. H. in Saaleck, b. Kösen die Form einer Bau- und Möbelfirma angenommen hatten, versuchte ich solche älteren Schüler als Volontäre in den Bureaus weiter zu fördern, machte jedoch dabei keine guten Erfahrungen. Der Betrieb eines Bureaus ist eine ernsthafte Sache in der Jeder an seinem Posten die volle Verantwortung für sein Thun übernehmen muss. Das will ein Volontär natürlich niemals, sondern er will meistens akademische Freiheit geniessen und wird dadurch unfehlbar zu einem schlimmen Störenfried des geschäftlichen Betriebes. Er bleibt es auch, wenn er wie jeder andere Angestellte Pflichten und Lasten übernimmt, ohne eine befriedigende Arbeit zu

leisten. Übernimmt er aber alle Pflichten und leistet etwas, so giebt er eine Arbeitsleistung wie jeder andere Angestellte; und diese kann man dann wieder nicht ohne Entschädigung hinnehmen. Sobald diese in Form eines festen Gehaltes eintritt, ist natürlich von einem Schulverhältnis nicht mehr die Rede, sondern der Betreffende ist dann eben, wie jeder Andere, ein Angestellter der Firma. Wobei der rechte Mann an der richtigen Stelle indessen meist mehr lernt, als bei eigentlichem Unterricht. Ich glaube, dass sich auch bei diesem Verhältnis viele von ihnen durchaus als meine Schüler bekennen und das Gelernte zugeben werden; nur ist es eben nicht mehr in der Form einer Schule geschehen.

Paul Schultze-Naumburg.

Die Industrie verlangt rasche, geschickte, in den Stilarten bewanderte Zeichner; im Interesse der Kunst müssen wir Zeichner heranbilden mit biegsamer Phantasie, mit sicherem Auge und lebendiger Empfindung für Schönheit. Geschicklichkeit gehört nicht in die Schule, sie kommt in der Praxis von selbst. Aber nur in der Schule ist Musse und Möglichkeit, den Form- und Farbsinn so zu stählen, dass keine Hast und Not der Praxis ihn zerstören kann. Ehrfurcht, Genauigkeit und Ernst im Sehen und Zeichnen ist das Ziel. Kunstgewerbe verlangt erfindendes, nicht darstellendes Zeichnen. Das ziellose Pflanzenzeichnen, das mit einem verzweifelten Sprung in grobem Stilisieren endet, ist ohne Wert, ebenso das dilettantische Aktzeichnen. Das Naturstudium muss sich auf ganz einfache Formen beschränken: Blattränder, Rippen, Dornen, auf begrenzte Einzelheiten, deren Charakter und Schönheit sich mit einfachen Mitteln vollkommen geben lässt. Dann werden aus solchen Formen durch planmässiges Verändern lange Reihen verwandter Formen gewonnen, Formsammlungen angelegt. Es zeigt sich, dass es nur eine bestimmte Anzahl Formarten giebt, und dass jede ihr Bildungs- und Wirkungsgesetz hat. Daraus wird klar, welche Formen man vereinigen, neben- und übereinanderlegen kann. Damit sind die Gesetze des Formbaus gewonnen. Von Anfang an wird gezeichnet und modelliert. Von Material und Technik wird zunächst abgesehen. Erst muss die Phantasie erstarkt sein, ehe sie auch in den Fesseln der Technik, auch in geometrischer Bindung sich bewegen kann. Erst muss die Bewegung des Ornaments begriffen sein, ehe das leise Leben architektonischer Formen verständlich werden kann. Diese allgemeine Lehre erfordert mindestens ein Jahr. Dann gliedert sich der Unterricht in drei Gruppen: Flächenkunst: Tapeten, Stoffe, Teppiche; räumliche Kunst: Gefässe, Beleuchtungskörper; Möbel. Einführung in die Techniken, z. B. Schaft- und Bildweberei, Jacquardmaschine, Patronierung, Teppichweberei. Als vierte Gruppe werden sich später Vortragsreihen über Architektur anschliessen.

August Endell.



CHRONIK

Früher machte der Landschafter im Sommer nur seine Studien. Der Winter war die eigentliche Arbeitszeit; dann komponierte er seine „Bilder". Heute ist es anders. Der Moderne malt vor der Natur seine Bilder fix und fertig. Die Studie wird nun zum Bild (das Bild nicht oft auch dadurch zur Studie?), der Winter zur Ferienzeit, zur „Saison", wo das Geschaffene mit mehr oder weniger sanftem gesellschaftlichen Zwang verkauft wird. Natürlich bleibt der Maler im Sommer auch nicht in Berlin; er sitzt malend in Holland, an der Ostsee, in der Mark oder in Norwegen. Wir sehen in den Winterausstellungen den Badestrand, Hafenmolen, Kiefernforste oder dänische Landhäuser. Niemals die Spree bei Stralau oder den Anhalter Rangierbahnhof. Leider!

Ulrich Hübner hat in der travemündener Gegend einen arbeitsreichen und glücklichen Sommer verlebt, dessen Ergebnisse bei Paul Cassirer ausgestellt waren. Früher dachte man vor seinen Arbeiten zuerst an Manet und dann an Hübner; jetzt denkt man zuerst an Hübner und dann an Sisley. Er ist inniger, intimer geworden; und auch reifer. Eine leise Süsslichkeit war von jeher bemerkbar, eine Lust, den wahren Ton pikant zu machen. Sie ist noch jetzt nicht abgestreift. Man erinnert sich an Hans Herrmann, der frisch begann und manieriert endigte. Hübner wird sich vor dem Femininen in seiner Art zu hüten haben, damit er konsequent entwickeln kann, was seine Bilder von Jahr zu Jahr erfreulicher macht: den Sinn für klare Natur.

Neben Beckmann kam die Zierlichkeit Hübners freilich besonders stark zur Geltung. Nicht, dass Beckmann sehr rauh wäre. Aber er thut doch so, weil sich das Kraftgenialische heute für junge Propheten einmal gehört. Ein starkes Talent; das stärkste im ganzen Nachwuchs. Ohne dass doch eine bedeutende Entwickelung schon verbürgt wäre. Seine Roheiten können so gut die der Flegeljahre sein wie die eines jungen Helden; seine ausserordentliche Empfindung für das Musikalische menschlicher Dynamis in älteren Bildern („Junge Manner am Meer") und eine merkwürdige instinktive Malfähigkeit in den letzten Arbeiten („Bildnis der Schwester", zwei Stilleben u. s. w.) können so gut auf Naturkraft beruhen wie auf Reflexenergie. Der genialste Musiker beginnt in der Sprache der von ihm bewunderten Meister zu stammeln; aber auch eine glücklich organisierte Musikantennatur vermag mit Munch, Marées, Gauguin, Cézanne, van Gogh, Trübner, Ludwig von Hofmann und Signorelli schon etwas zu beginnen. Dieses vulkanische Aufflammen bei einem Maler will nicht recht gefallen. Es sieht etwas litterarisch aus. Ein Bild wie die „Kreuzigung" erscheint wie ein Produkt des Ausstellungsfiebers; gemacht „pour épater le bourgeois". Freilich kann dergleichen auch natürliches Gärungsprodukt sein. Alles in allem: man kann es nicht unterlassen, viel Gutes von Beckmann zu erhoffen, doch steht hart neben dieser Hoffnung ein Zweifel. Das Vergnügen einer Prophezeiung kann man sich und dem Publikum erst in

einigen Jahren machen, wenn sich die Geister der Linie und der Farbe nicht mehr so stürmisch um diese murige und freilich auch rücksichtslose Seele streiten.

*

Bei Keller und Reiner wurde das Totendenkmal Bartholomés noch einmal enthüllt. Richtig enthüllt, mit Orgel, Chor und Solostimme, mit was Grünem und thränenschwerer Feierlichkeit. In Gegenwart zweier lebendiger Excellenzen. Der Referent des „Lokal-Anzeigers" war ganz benommen. Stoff für Wedekind oder Th. Th. Heine. Allein dieses Bild: der „gefeierte Bildhauer", von dem mit bebendem Flüstern erzählt wird, der tiefste Schmerz um den Tod der Gattin habe ihn dies Denkmal schaffen lassen, steht vor dem eigenen Werk und eine unsichtbare Stimme singt: „Du, die ich heiss geliebt, kehre mir zurück!" Am Arm führt der Künstler eine junge Gattin, „eine lachende, strahlende, junge Schönheit" (Lok.-Anz.). Neuberliner Geschmack! Bartholomé gilt für tief, weil er, als ein liberaler Akademiker, den Eindruck eines Freien macht und doch die lieben alten Mittel aus dem Glaspalast benutzt. Er weiss den Frauenleib selbst auf dem Gang zum Tode noch mit üppig schmeichelnder Erotik zu umkleiden. So wird dieser pariser Sinding, dieser geschickte Theatraliker vom Stamme Begas' zum Heros des potsdamer Viertels, das sich über Begas selbst doch hoch erhaben dünkt. Die beiden berliner Bürgermeister, die bei dieser five o'clock art anwesend gewesen sind, sollten die Lehre nutzen und Keller und Reiner die Organisation feierlicher Fürstenempfänge übertragen. Diese Verwirklicher eines „Gesamtkunstwerkes" würden Dinge ersinnen, wovon die brave Ehrenpfortenphantasie nicht einmal zu träumen vermag.

*

In dem Artikel „Paul Cézanne" von Théodore Duret, im Dezemberheft, sind folgende Druck- und Übersetzungsfehler entstanden, die, des dokumentarischen Wertes der Arbeit wegen, ausdrücklich berichtigt werden sollen: 1) Cézanne besuchte nicht die Schweizer Akademie in Paris, sondern die académie Suisse. Suisse ist Eigenname; 2) Graf Doria besass eine wichtige Sammlung der Meister von 1830; 3) nicht Guillaumin, Cézannes alter Bekannter aus der académie Suisse, war Jurymitglied des Salons von 1882, sondern Guillemet.

*

Einige Zeitungen von Ruf haben unsere Notiz über Alfred Messel mit strafender Miene korrigiert. Es wäre noch nicht soweit. Richtig. Aber wir wiederholen: wenn die geplanten Museumsbauten zur Ausführung gelangen, woran wohl nicht zu zweifeln ist, soll Messel sie bauen.

Eigentlich schade. Der reinliche Gegensatz von Hofkunst und bürgerlicher „Rinnsteinkunst" wird dadurch verwischt. Scheinbar. Fast so schade, als wenn Liebermann der Posten eines Akademiedirektors angeboren und von ihm angenommen würde. Eine Hypothese, die nicht so paradox ist, wie sie dem ersten Blick scheint.

*

Die Russische Kunstausstellung, die auf dem Rückweg von Paris in Berlin Station gemacht hat, war lehrreicher für den Geschichtsfreund, als genussvoll für den Kunstfreund. Dieser musste enttäuscht sein, weil er, verführt durch die genialische Literatur und die nicht zu vergessenden Proben einer lebendig nationalen und sehr modernen Schauspielkunst, Überraschungen auch von der Malerei erwartet und sich neuer Entdeckungen schon gefreut hatte, dann aber nur mehr oder weniger getreue Spiegelungen des europäischen Kunstgeistes zu sehen bekam. Europa scheint für Russland eine Gefahr zu sein. Der Kopf dieses Riesenreichs ragt horchend in die alten europäischen Kulturen hinein; der gewaltige Leib steckt tief im Asiatischen. So kommt es, dass der Geist immer sehr willig und das Fleisch sehr schwach ist. Wie die Russen sich eben jetzt mit liberalischen Staatsideen Europas politisch zu erdrosseln drohen, so hat die Ausstellung bewiesen, dass auch in der Malerei der bequeme westliche Einfluss die nationale Kraft wohl angeregt aber nie zur Selbstbesinnung gebracht hat. Zudem sind die Russen kein Malervolk. Doch sind sie auch in der Malerei reich an geschmeidigen und ausserordentlich temperamentvoll anempfindenden Nachahmungstalenten. Die russische Malerbegabung ist weiblich; sie hat Weibertugenden und Weiberlaster. Unter den wechselnden Gewändern europäischer Stilformen regt sich das Nomaden- und Kosakentemperament, das festen Besitz fast wie eine Last empfindet.

Das Einfallsthor für den Europäismus bildete die Regierungszeit Peters des Grossen, der auf Grund seiner fixen Zivilisierungsideen russische Maler ins Ausland sandte, damit sie dort lernten, wie er selbst gelernt hatte. Die petersburger Akademiegründung unter Katharina II. brachte dann eine ganze Schar von Franzosen und Italienern in die Residenz und es wurde auch in der Kunst das — etwas deutsch determinierte — Französische die Umgangssprache der höheren Stände. Zu einer lebendigen Durchdringung der romanischen Barockkultur mit heimischen Elementen, wie sie in Deutschland, England oder Österreich zu so reizvollen Bildungen geführt hat, ist es in Russland scheinbar nur hier und da in der Architektur gekommen. Die talentvollsten Schüler des Westens verlernten es, Russen zu sein; wie sich, zum Beispiel, die besten Werke Lewitzkys von denen Graffs oder irgend eines Pesneschülers prinzipiell kaum unterscheiden. Freilich stehen sie hier und da auch qualitativ den besten Leistungen Graffs nicht



ADOLF MENZEL, RADIERUNG. DER SCHAFGRABEN IN ALT BERLIN

nach. Die entschiedene Malerkultur der Borowikowsky oder Droshin entbehrt im wesentlichsten der nationalen Determination. Die Bilder wirken russisch nur durch die Modelle, nicht durch eine wichtige Stilnuance. Trotzdem wurde, dank der soliden internationalen Kunstkonvention, auch in Russland von Malern und Bildhauern des XVIII. Jahrhunderts ein Niveau geschaffen, das dort bis heute noch nicht wieder erreicht worden ist.

Die Zeit der bürgerlichen Romantik, die in der Literatur Byronsche Gestalten und starke poetische Temperamente wie Puschkin und Lermontow hervorgebracht hat, wird in dieser Ausstellung repräsentiert durch den unleidlichen Brüllow, einen glatten Könner, den die Erinnerung an seinen Sensationsruhm nicht sympathischer macht. Von ihm zur Moderne führte in dieser Ausstellung kaum ein schmaler Weg. Es muss auch bezweifelt werden, ob in Russland Werke verborgen sind, die einen organischen Zusammenhang nachweisen. Denn die neuere Malerei sieht aus, als hätte sie sich traditionslos aus dem Nichts entwickelt.

Russland ist über Nacht modern geworden. Ultramodern. Wenn wir's nicht aus der Politik und Literatur wüssten, gellte es uns dieser asiatisch verwilderte, anarchisch willkürliche Impressionismus entgegen. Hinter vielen Bildern werden Gestalten aus Dostojewskijs Romanen sichtbar, wurzellose Seelen, deren Willensinstinkten nicht Thatkraft gesellt ist und die sich mit verzweifelter Dreistigkeit jeder „Richtung" der Malerei hingeben. Pinselfreche, dekorative Riesensymbolismen, im Stil der Leute von der „Scholle"; neoimpressionistisches Farbengetupfe, dem man die Lust am pastosen Geschmiere ansieht; falsche Gauguins, van Goghs, Liebermanns, Slevogts, Zorns, falsche Larssons, Beardsleys, Vallotons und Ludwig von Hofmanns. Und es macht selbst nicht grossen Eindruck, wenn in dieser Pseudokunst ein echteres Talent, wie das Serows, auftaucht. Es giebt Praeraffaelitismus, Japanismus, Symbolismus, kurz, alle Ismen unserer Tage. Alles durcheinander und alles tendenziös übertrieben. Weltanschauungskunst!

Und durch diesen Graus hüpfen dann, grazil und turgenieffhaft geistreich, europäisch fein kultivierte Talente, wie Benois und Somow *en escarpins* einher. Kluge Reflexgeschöpfe. Erscheinungen einer chaotischen Frühzeit, die täuschend müden Spätlingen gleichen; nervöse Individuen, denen das Graziöse grotesk und das Groteske graziös gerät, denen sich darum jeder echte Anschauungswert mehr oder weniger zum kunstgewerblichen Schmuckwert degradiert. Immerhin: ausserordentliche Erscheinungen. Aber nirgends spürt man die Grundlage einer stillen Heimatsliebe, die an den Wirklichkeiten zu erstarken strebt, nirgends ist eindeutige Gefühlskraft. In der Skulptur so wenig wie in der Malerei. In der Plastik herrscht die asiatische Fratzenphantastik neben dem internationalen Rodinschema, das allen Slaven so gut liegt.

Welche Fülle von Temperament im russischen Volk! Aber immer noch gelten die grollenden Worte Rasumichins im „Raskolnikow": „Arbeitstüchtigkeit fliegt nicht umsonst vom Himmel herab. Wir brauchen noch zwei Jahrhunderte, um in jeder Beziehung erzogen zu sein." Es wäre lächerlich, einem ganzen Volke, das sein Schicksal auch in der Kunst zu erfüllen hat, eine

Zensur zu erteilen. Aber uns kann die Lehre nützen. Diese verzweifelte Modernität wird in manchem Punkt zum vergrössernden Spiegel unserer eigenen Schwächen.

*

Zum Spiegel auch solcher Schwächen, wie sie sich wieder in den Bildern der Worpsweder zeigen, die bei Gurlitt zu sehen waren. Diese Maler beweisen in ihren Unzulänglichkeiten eine seltene Einmütigkeit; die Fehler treten bei ihnen familienhaft auf. Man könnte die ganze Gruppe, frei nach Gottfried Keller, als vom Stamme Zwiehans bezeichnen, als Dualisten, die, dem traurigen Albertus ähnlich, zwischen zwei Idealen schwanken und beide dabei verlieren. Einerseits berührt sich ihre Landschaftskunst mit der Haiders oder des späten Thoma; andererseits möchten sie es den Impressionisten gleich thun. Sie alle sind mehr oder weniger philisterhaft, sind nicht wegen einer bedeutenden Eigenart aufs Land geflohen, sondern aus behaglichem Ruhebedürfnis.

Vor den Bildern von Modersohn glaubt man den bekannten fatalen Blick zu sehen, womit Maler überlegen die Natur auf ihre Brauchbarkeit hin mustern. Seine Valeurs sind nur ungefähr richtig, sind nicht gefühlt, nicht sorgfältig gesehen und nicht rein gemischt; darum ist in seinen Bildern niemals die Atmosphäre des unmittelbaren Lebens. Bei Vogeler ist der ursprünglich echte Affekt aus Mangel an Vertiefung zu einer unschuldigen, aber doch verstimmenden Affektation geworden, zu einer gezierten Herzlichkeit, die sich des Biedermeierrockes bedient. In seinen Bildern ist eine seltsame, nicht durchaus unsympathische Geckerei. Ein Salonworpsweder. Der reifste und gewissenhafteste unter den Kolonisten ist Mackensen. Aber er erschöpft sein Talent in unmöglichen Aufgaben. Dieses Mal an einem riesigen Bild „Christus, den Landleuten predigend". Zerschnitte man die Leinwand geschickt, so könnte man drei Bilder daraus machen. Die eigentümliche spirituelle Trockenheit seiner Malerei bliebe freilich auch dann bestehen. Und doch könnte Mackensen vielleicht ein zweiter Kalckreuth werden, wenn er sich zu thun entschlösse, was Uhde that, als er die sozialen Religionsgedanken und die Christusidee auf sich beruhen liess und statt dessen seine Töchter im sonnigen Garten malte.

*

Die Symptome mehren sich, dass Berlin der neuen architektonischen Bewegung gewonnen werden soll. Die Münchener „Werkstätten für Handwerkskunst" werden ihren Betrieb bedeutend erweitern und Filialen in Bremen, Hamburg und Berlin einrichten. So hätten wir schon ein mittelbares Resultat der Berufung Bruno Pauls vor Augen, das sehr willkommen geheissen werden muss.

*

Eine amüsante Ausstellung „Alt-Berlin" war im Kupferstichkabinet zu sehen. Künstlerisches bot sie wenig; aber sie löste viel reine Freude am Gegenständlichen aus. Bemerkenswert waren zwei Radierungen Menzels, wovon das seltenere Blatt hier reproduziert wird. Alt-Berlin wird Mode. Herr Biedermeier hat es entdeckt. Nun, jede Mode hat auch ihr Gutes und bringt nach einer Seite wenigstens immer Bereicherung. Das konnte man auch in einer anderen Veranstaltung erfahren, die „Berlin zur Biedermeierzeit bis 1850" hiess. Eine etwas planlose aber im ganzen doch anschauliche Vereinigung von Karikaturen und Zeichnungen von Schrödter, Dörbeck, Schadow, Krüger, Hosemann, Schoppe und anderen, gab sehr glücklich eine Idee von dem Milieu, worin der junge Menzel gross geworden ist. Von Menzel selbst waren einige köstliche und einige sehr schlimme Blätter ausgestellt. Deutlicher als jemals vorher wurde auch die Tradition deutlich, woraus die Karikatur des „Kladderadatsch" hervorgegangen ist. In diesem Witzblatt allein erscheint die spezifisch berlinische Art heute noch erhalten und fortgesetzt. Beschämend wirkte es auf den Heutigen, zu sehen, welche populäre Porträtkultur die Familienblattlithographen in der Mitte des Jahrhunderts zu erringen wussten; wie armselig erscheint unsere Photographengeschicklichkeit dagegen!

*

Einem für die Kunstbewertung unserer Tage sehr bezeichnenden Rollentausch haben wir in den letzten Wochen zusehen können. Franz Servaes, ein im Gedankenkreis der Neuromantik Heimischer, ein Bewunderer Böcklins, Segantinis und Klingers, dem Meier-Graefes Böcklinanalyse gar nicht gefallen wollte, gestand im „Tag", dass er beim Durchblättern des grossen Buches über Schwind, das die Deutsche Verlagsanstalt herausgegeben hat, beim Anblick des Gesamtwerkes dieses Meisters schwer enttäuscht worden ist; und Hans Rosenhagen, der alte Vorkämpfer Liebermanns, der Sezession und des Impressionismus, verteidigte den „vielteuren Meister Schwind" dann, ebenfalls im „Tag", gegen solche Diskreditierung. Man wird gut thun, diese amüsante Kontroverse auf ein Zurückschwingen der Empfindungen aus lange und tendenzvoll nach einer Seite gesteigerten Überzeugungen anzusehen, auf eine Art Reaktion hier und dort. Und die Wahrheit etwa in der Mitte suchen müssen. Da dieser Kampf mit vertauschten Waffen von zwei so charaktervollen Persönlichkeiten ausgefochten wird, wirkt er symptomatisch. Metamorphosen dieser Art ist heute Jeder ausgesetzt, der es ehrlich mit sich selbst meint.

FÜNFTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. JANUAR. AUSGABE AM SIEBENTEN FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

MIT BEILAGEN DES INSEL VERLAGES IN LEIPZIG UND DER VERLAGSBUCHHANDLUNG G. VAN OEST & CO. IN BRÜSSEL.

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

Jahrgang V

Heft VI

Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 6,—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 6.90, IN DAS AUSLAND M. 7.50

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

GESCHÄFTSSTELLE FÜR OESTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER & CIE, WIEN I, BAUERNMARKT 3.

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VI

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



KARL WALSER, ROMEO UND JULIA (SCHLUSSBILD)



Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

BÜHNENKUNST

„Du siehst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit.“

In der deutschen Theatergeschichte sind alle wichtigen Entwickelungsphasen an Namen bedeutender Bühnenleiter geknüpft. Karoline Neuber, Ludwig Schröder, Laube, Herzog Georg von Meiningen: jeder dieser Namen bezeichnet eine Etappe. Wie es scheint, wird auch der Name Max Reinhardt in diesem Sinne einst der Bühnengeschichte angehören. Denn auch seine Thätigkeit ist eine Verwirklichung allgemeiner Zeittendenzen; mit seinem Namen ist heute schon die Vorstellung jener Bestrebungen untrennbar verknüpft, die auf eine Bereicherung und Veredlung der Bühnenoptik zielen. Eine Betrachtung des Weges dieses leidenschaftlich experimentierenden Theatermannes giebt darum Aufschluss über die ganze Bewegung.

Reinhardt hat als Sprungbrett die Überbrettlmode benutzt. Heute ist zu erkennen, dass diese Mode ein früher, unsicherer Stilversuch war. Man kann nicht an das Cabaret denken, ohne dass Namen und Erscheinungen wie Yvette Guilbert, Aristide Bruant und die bedeutenden Bohèmegestalten des Montmartre lebendig werden. Und wer diese Namen nennt, denkt zugleich an Lautrec und Steinlen, Léandre und Willette, Beardsley und Th. Heine, an die grosse Schar begeisterter Graphiker, die aus der psychologisch hinweisenden Grimasse ein bedeutungschweres Ornament machten. Das deutsche Überbrettl war nur im Jahrzehnt des Simplizissimus und der neuen kunstgewerblichen Bestrebungen möglich. Hier wie dort war der gleiche Drang, soziales Pathos in dekorative Stilform zu zwingen. Nicht zufällig spielte Wolzogen in einem Haus, das Endells spirituelle tektonische Phantastik geschmückt hatte; nicht nur der Mode wegen wurden Wiener Möbel auf die Bühne gestellt und die Sängerin



C. F. SCHINKEL, HINTERGRUND ZUR OPER „UNDINE" BES.: SCHINKELMUSEUM

grässlicher Strassendirnenlieder im eleganten Künstlerkleid vor einen kostbaren Vorhang plaziert. Das Streben nach einem psychologisch fundierten Stil der Erscheinung lag allen Versuchen gleichmässig zu Grunde. Was dem modernen Plakatzeichner dunkel vorschwebte: Freskowirkung; was der Kunstgewerbler instinktiv suchte, wenn er seine abstrakten, symbolisch gemeinten Linienornamente erfand: den neuen Architekturstil — danach tasteten auch die am Überbrettl sich zuerst versuchenden neuen Regisseurtemperamente.

Aus der szenischen Detailarabeske ist dann ein umfassender Reformversuch, aus dem Cabaret ein Kleines Theater und aus diesem ein Deutsches Theater geworden. Die kurzen Liedchen wurden verdrängt durch Wildes phantastische Rokokodramatik, durch Gorkis dramatisierte slavische Seelenlyrik, durch Hofmannsthals modern sensibilisierte Klassik und durch Maeterlincks Determinationsromantik. Durch Dichtungen also, die, jede in ihrer besonderen Art, einen dekorativen szenischen Stil fordern, weil in ihnen die Lebens- und Schicksalsstimmungen mehr malerisch als poetisch gesehen sind und weil ihre Schöpfer mehr durch eine bedeutungsvolle, lyrisch verknüpfte Bilderfolge zu wirken suchen, als durch jene Charaktere erschaffende Handlung, die sich auf den „über ein paar Tonnen gelegten Brettern" wirkungsvoll noch darstellen lässt. Diese Dramatik bot dem reformlüsternen Bühnenleiter gute Gelegenheit vom dekorativen Detail zum Studium des Ganzen überzugehen und an Shakespeare, als an den stillen Beherrscher unseres Theaters, die gewonnenen Lehren dann zu erproben. In dem Augenblick freilich, wo die neue Idee auf die Inszenierung des „Sommernachtstraums", des „Wintermärchens", des „Kaufmanns von Venedig" angewandt wurde, zeigte sie sich auch in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit. Die Dekorationsgedanken erwiesen sich als Teile eines umfassenden Reforminstinktes.

Das Bewusstsein hierfür scheint Reinhardt keineswegs abzugehen. Der Kern Dessen, was er und die ihm gleich Strebenden wollen und was als



Ausstattungsmanie vielfach getadelt wird, ist das Gegenteil eines Ausstattungsgedankens. Im Grunde handelt es sich um einen ernsthaften Versuch, in natürlicher Weise Das zu verwirklichen, was vor ein paar Jahrzehnten das Münchener Hoftheater tastend schon probierte, als es die historische Shakespearebühne zu rekonstruieren suchte und was auch Laubes „ästhetischem Spartanertum" dunkel vorgeschwebt haben mag. Das Ziel: die vollständige Bildwerdung innerer poetischer Lebensvorgänge, der restlose Gleichklang von Sinn und Ausdruck, von Idee und Erscheinung — ist durch Restitution des Primitiven aber nicht zu erreichen. Ein Volk, das die bewusste Kümmerlichkeit der Laubeschen Inszenierung für die philologisch sich rechtfertigende Pracht und Buntheit der Meininger hingegeben hat, ist zum kahlen Nichts niemals zurückzulenken. Es liegt im Wesen des Menschen, immer das Komplizierteste zu geben und zu fordern. In jeder Zeit ist das Mögliche an Ausstattungsraffinement erstrebt worden; wahrscheinlich sogar im Griechischen Theater. Wenn die Menge — der eigentliche Direktor jeder Schaubühne —, eine Reform sanktionieren soll, muss eine Steigerung, eine Raffinierung dargeboten werden. Auch dann noch, wenn das heimliche Ziel dieser Reform Vereinfachung ist. Diesem Doppelsinn der Aufgabe unterliegen leicht die tüchtigsten Versuche. Der moderne Theaterbesucher hat soviele szenische Täuschungen und Naturalismen, soviel effektvolle Gegenständlichkeit bereits genossen, dass ihm, im Zeitalter der Popularität Böcklins und des Herrn Biedermeier, die Stilisierung als eine Steigerung erscheint. In dieser Stilisierung liegt aber, neben einem gesunden, aufs Architektonische gerichteten Instinkt, eine grössere Gefahr, als im Ausstattungsnaturalismus der letzten Jahrzehnte. Man denkt wieder an das moderne Kunstgewerbe. Wie dieses zur Monumentalbaukunst strebt und doch in den Niederungen profaner Gewerbearbeit festgehalten wird und wie durch diesen inneren Widerstreit die „Auswüchse" entstehen, so geräth die Bühnenreform, während sie letzten Endes klassische Vereinfachung anstrebt, leicht in ein romantisches Ausstattungswesen und ins äusserlich Dekorationsmässige.



K. F. SCHINKEL, HINTERGRUND ZUR „ZAUBERFLÖTE“ — BES. SCHINKELMUSEUM

Wort und Bild.

Wenn bleibende Resultate, gewissermassen hinter dem Rücken und doch unter dem Beifall des Publikums, geschaffen werden sollen, ist der Frage: Wort oder Bild, vor allem eine Antwort zu finden. Dass der erste Eifer das Bildhafte übersteigert, darf nicht Wunder nehmen; und es ist auch erklärlich, wenn es mit dem Schein tiefer Gründlichkeit geschieht. Heute ist es Brauch, dass Reformatoren jeder Art tendenzvoll zu den letzten Quellen hinabsteigen, um dem neuen Wollen Begründung zu suchen. Die Bildhauer blicken nach Ägypten oder zur Gotik zurück; die Maler denken an die Frühitaliener oder an das alte Japan. Die Philosophen erinnern an die tierische Abstammung und biologische Determination des Menschen. Das Gewordene gilt wenig; die Überkultivierten sehnen sich, halb inbrünstig, halb blasiert, allerorten nach dem Urweltlichen. Auch die Bühnenreformatoren bleiben nicht zurück. Der Engländer Craig, einer der ersten Apostel der neuen Theateridee, weist darauf hin, dass das Drama aus dem Tanz, der Ausdrucksgebärde und dem musikalischen Rhythmus hervorgegangen ist. Er folgert aus dem Umstande, dass der „Tänzer der Vater des Dramatikers“ war, irrtümlich, der Sohn müsse vom Vater abhängig bleiben. In dem Augenblick, als der Tänzer die Bühne betrat, musste er Schauspieler werden; als die Pantomime zum Drama wurde, musste das Wort die stumme Gebärdensprache so sicher überwinden, wie die Erkenntnis stets über das Instinktive siegt. Alles Unbewusste drängt unaufhaltsam zum Bewusstsein. Darum kann das Wortdrama, wie es im Laufe der Zeit geworden ist, nicht ignoriert werden. Craig irrt im wesentlichsten Punkte, wenn er das Wort des Dramas — des Meisterwerks natürlich —



C. F. SCHINKEL, HINTERGRUND ZUR OPER „GRAF BENJOWSKY“ BES. SCHINKELMUSEUM

als einen mit Bewegung, Linie, Farbe und Rhythmus im gleichen Range stehenden Teil der Bühnenkunst betrachtet. Gewinnt diese Meinung an Boden, so muss die Reform notwendig in äusserlicher Ausstattungssucht enden. Es entsteht dann ein „Gesamtkunstwerk“, worin eine Kunstart die andere immer an der Höherentwickelung verhindert; das Theater erlebt eine Verkunstgewerblichung. Nicht zufällig ist dieser Hinweis auf Tanz, Rhythmus und Pantomime von einem Engländer ausgegangen. Die englische Bühne hat viel früher als die kontinentale, trotz schlechter Leistungen im eigentlich Dramatischen, oder gerade deswegen, die Ausstattungskünste üppig entwickelt. Schon um 1850 hat Charles Kean drüben begonnen, was in den achtziger Jahren die Meininger bei uns einführten. Im Künstlerischen sind die Engländer nie sehr produktiv gewesen; desto mehr aber in allen angewandten Künsten. Daher auch der schnelle Erfolg Craigs, des Zöglings Irvings, des Schülers der kunstgewerblichen Präraffaelitenschule. Soll diese englische Reformidee, die so respektlos mit dem Wort umgeht, von den Deutschen fruchtbar genutzt werden, so müssen diese damit verfahren, wie die kontinentalen Führer des Kunstgewerbes mit den englischen Anregungen der Morrisschule verfahren sind: sie müssen den dekorativen Instinkt, der so leicht auf Abwege gerät, bewusst im Sinne einer dramatischen Stilidee kultivieren.

Craig geht so weit, zu erklären: „Hamlet ist nicht zum Sehen geschrieben, sondern zum Hören. Hamlet und andere moderne Stücke sind eben da, damit sie gelesen werden. Dass sie in Shakespeares Tagen gegeben worden sind, beweist nichts.“ Diese Auffassung führt zur Feerie, zur Veroperung, zum Ballett. Hat schon dahin geführt. Denn nur die Verstiegenheit mag mit Craig argumentieren, die rechten Dramen würden schon gedichtet werden, wenn eine Bühnenoptik, wie er sie versteht, entwickelt wäre. Craigs Anregungen können zu Hilfen für eine ernsthafte Reform nur werden, wenn das Wort nicht den andern Bühnenmitteln gleichgestellt



C. E. BLECHEN, SKIZZE ZU EINER THEATERDEKORATION   BERL. NATIONALGALERIE

verlangt. Der von den Deutschen mit gewohntem Hochmut missverstandene französische Stil hat hier seine Gründe und seine Berechtigung. (Das von der Tragödie Gesagte gilt auch von der grossen Komödie, die freilich dem heutigen Theaterbesucher noch unverständlicher sein muss wie jene.)

Es möge noch ausdrücklich hervorgehoben werden: die banalen Theaterstücke für die grosse Menge werden hier überhaupt nicht betrachtet, nur die in jeder Richtung höchsten.

Es ist klar: die beiden Wirkungen sind so verschieden, dass es nur die Zufälligkeit der historischen Entwicklung erklärt, wie beide von derselben Schaubühne mit denselben Schauspielern erstrebt werden. Hätten wir eine organisch entwickelte Kultur, so wäre die Tragödie eine Sache der Religion; statt der sonntäglichen Salbadereien ungebildeter Prediger und des misstönenden Gesanges der gelangweilten Gemeinde würde ein frommes Gemüt durch religiöse Kunstwerke erschüttert und erhoben. Denn die Tragik ist Religion: freilich durchaus nicht christliche. Wie die Dinge auf unserer gegenwärtigen Bühne und in unserer dramatischen Literatur aber liegen, erscheint die grosse Tragödie immer als ein Kompromiss mit dem Schauspiel; und so kann man eigentlich auch nichts Ernsthaftes über die Ausstattungsfrage sagen. Diese ist lediglich Sache des haltlos hin und her schwankenden Zeitgeschmacks. Abgesehen von diesem ist ausschlaggebend die Verfassung, in welcher die Zuschauer das Theater besuchen: nach einem Tag mühevoller Arbeit um die banalsten wirtschaftlichen Interessen. So wird im allgemeinen die Tendenz auf Zerstreuung immer die herrschende sein und dem entsprechend üppige dekorative Ausstattung gefordert werden. Es ist psychologisch klar: wie jedes blosse Amüsement seine Bedeutsamkeit durch einfache Wiederholung verliert und also zur Steigerung treibt, so muss auch in der Ausstattung immer gesteigert werden. Das geht indessen nur bis zu einem gewissen Punkt. Hier findet dann ein Umschlag statt, entweder in Sensation und Bluff, wie in London, dessen Kultur wohl überhaupt vorbildlich für uns ist; oder man versucht es einmal mit dem Gegenteil, mit der extremsten Einfachheit. Natürlich nicht aus einer Stilerkenntnis heraus, die im letzten Grade eine sittliche



KARL WALSER, BASILIO, FIGAROS HOCHZEIT



C. E. BLECHEN, ENTWURF FÜR EINE THEATERDEKORATION

BES.: KÖNIGL. NATIONALGALERIE

Erkenntnis ist, sondern aus denselben Gründen, warum der Konfektionär etwa seinen Kunden plötzlich nach einer französischen Mode den englischen Schnitt vorlegt.“

Immerhin muss bei solcher prinzipiell durchaus überzeugenden Unterscheidung berücksichtigt werden, dass beide Elemente, das des Schauspiels und der Tragödie sehr oft, wenn auch nicht rein, in einem Werk enthalten sind. Zum Beispiel in den Stücken Shakespeares gerade, die Reinhardt bevorzugt. Und dass eine Reform wohl oder übel von gegebenen Zuständen ausgehen muss. Darum scheint es unerlässlich, die Bildung typischer Grundzüge, allgemeiner Prinzipien zu versuchen, woraus sowohl das monumental Einfache der Tragödie wie das heiter Dekorative des Schauspiels entwickelt werden kann. Vor allem aber handelt es sich um das Wie der Verwirklichung.



K. WALSER, SKIZZE FÜR „HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN“ BES.: B. CASSIRER

Der Regisseur.

Als der zur Erfindung der szenischen Raumdisposition und Bühnenstimmung Geeignete wird neuerdings allgemein der Regisseur bezeichnet. Nicht der Regie führende Schauspieler, der bisher als Leiter fungierte, sondern ein Universalist, der ebenso Beziehungen zur bildenden Kunst und Bühnentechnik, wie zur Poesie und Schauspielkunst hat. Über ihn lässt Craig in seinem Buch „Die Kunst des Theaters“* einen „Eingeweihten“ mit einem Zuschauer folgendermassen sprechen:

Der Eingeweihte: „Er (der Regisseur) liest und fängt an, die ganze Farbe, den Rhythmus und die Bewegung der Sache zu sehen. Er legt dann das Stück auf einige Zeit fort. Nach der zweiten Lektüre wird er finden, dass seine entscheidenden Eindrücke eine klare und unverkennbare Bestätigung erhalten, und dass einige von seinen Eindrücken, die weniger positiv waren, ganz verschwunden sind. Er wird sich das dann merken. Jetzt nun wird er möglicherweise anfangen, die Linien und Farben zu suggerieren für die Szenen, die in seinem Geiste entstanden sind, aber

* Hermann Seemann, 1905.

dies wird vielleicht auch erst später eintreten, wenn er das Stück mindestens ein Dutzend Mal gelesen hat.

Der Zuschauer: Aber ich habe doch gedacht, dass der Regisseur immer diesen Teil des Stückes, die Dekorationsentwürfe, dem Dekorationsmaler überlässt?

E.: Ja, das thut er gewöhnlich, aber es ist der erste Fehlgriff des modernen Theaters.

Z.: Also, der Regisseur ruft nicht einen Deko-



K. WALSER, SKIZZE FÜR „HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN" — BES. B. CASSIRER

rationsmaler herein, um die Szenen zu entwerfen, sondern er entwirft sie selbst?

E.: Natürlich. Und bedenken Sie bitte, dass er sich nicht nur hinsetzt und einen hübschen oder historisch genauen Entwurf zeichnet mit genug Thüren und Fenstern, an gut aussehenden Plätzen, sondern er sucht zuerst bestimmte Farben aus, die in Harmonie mit dem Gefühl des Stückes stehen, wobei er jede andere Farbe, die nicht in das Gefühl des Stückes passt, ausschliesst. Dann erst ist alles vorbereitet, und die wirkliche Arbeit kann beginnen.

Z.: Was für wirkliche Arbeit? Es scheint mir doch, als ob der Regisseur schon eine ganze Menge wirklicher Arbeit gethan hat.

E.: Nun ja, vielleicht; aber die Schwierigkeiten haben eben erst angefangen. Wenn ich von wirklicher Arbeit rede, so meine ich geschickte Arbeitskraft des Arbeiters. So zum Beispiel das Ausmalen der grossen Flächen Leinwand für die Szenen und das Ausarbeiten der Kostüme.

Z.: Sie werden mir doch jetzt nicht sagen, dass der Regisseur sogar seine eigene Szene malen soll, und seine eigenen Kostüme ausschneiden und zusammennähen muss.

E.: Nein, ich will nicht sagen, dass er das in jedem Fall und in jedem Stück thun soll, aber ich behaupte, er muss es einmal zu einer Zeit in seinen Lehrjahren gethan haben, oder er muss die technischen Gesichtspunkte dieses sehr komplizierten Gewerbes sehr eingehend studiert haben. Dann wird er die geschickten Gewerbsarbeiter in ihren verschiedenen Abteilungen anleiten können. Und jetzt, da nun das wirkliche Machen der Szenerie und der Kostüme angefangen hat, werden die verschiedenen Rollen an die Schauspieler verteilt, die die Worte ihrer Rollen lernen, ehe eine einzige Probe anfängt. Dies, wie Sie vielleicht wissen, ist jetzt nicht Sitte, aber darauf sollte von einem Regisseur, wie ich ihn beschrieben habe, geachtet werden. In der Zwischenzeit sind dann Szenen und Kostüme beinahe fertig. Ich will Ihnen nicht sagen, wieviel interessante aber schwere Arbeit ge-

macht werden muss, bis das Stück soweit vorbereitet ist, aber wenn einmal die Szenen auf der Bühne sind und die Schauspieler die Kostüme anhaben, so fangen die Schwierigkeiten der Arbeit erst wirklich an.

Z.: Ist denn des Regisseurs Arbeit noch nicht zu Ende?

E.: Zu Ende, was denken Sie?

Z.: Nun, ich dachte eben, dass die Szene und die Kostüme bereit sind und nun die Schauspieler und die Schauspielerinnen das übrige thäten.

E.: Nein, die interessanteste Arbeit des Regisseurs fängt jetzt an. Seine Szenerie steht und seine Charaktere sind bekleidet. Kurz, er hat eine Art Traumbild vor sich. Er räumt die Bühne — behält nur einen, zwei oder mehrere der Charaktere, die das Stück einleiten, und er macht sich an den Plan, wie diese Figuren und die Szene beleuchtet werden soll?



K. WALSER, GASSENJUNGEN AUS „CARMEN" BES.: B. CASSIRER

Z.: Was, ist nicht diese Branche der Diskretion des Elektrizitätsmeisters und seiner Leute überlassen?

E.: Wie sie es ausführen, kommt auf sie selbst an. Aber die Art, in der sie es ausführen, ist die Sache des Regisseurs. Da dieser Mann ein Mann von Intelligenz und Geschicklichkeit ist, hat er sich auch einen besonderen Weg ausgedacht, wie er die Szene seines Stückes beleuchten wird, gerade so, wie er sich einen besonderen Weg ausgedacht hat, wie die Szenerie gemalt und wie die Figuren kostümiert sein sollen. Wenn das Wort „Harmonie" für ihn gar keine Bedeutung hat, würde er es natürlich dem ersten besten Menschen überlassen.

Sie sind erstaunt, dass das Spiel, das heisst das Sprechen und die Bewegung des Schauspielers nicht diesem selbst überlassen wird. Aber bedenken Sie einmal für einen Moment die Art dieser Arbeit. Würden Sie wollen, dass, was schon zu einem ganz geeinigten Muster zusammengewachsen ist, plötzlich durch eine Zuthat von etwas Formlosem aufs Geratewohl verdorben werden soll?

Z.: Wie meinen Sie das? Ich verstehe, was Sie andeuten, aber können Sie mir nicht zeigen, wie eigentlich der Schauspieler das ganze Muster verderben kann?

E.: Unbewusst verdirbt er es, muss ich hinzusetzen, ich will durchaus nicht sagen, dass es sein Wunsch ist, ausser Harmonie zu sein mit seiner Umgebung; aber er thut dies durch reine Unschuld. Einige Schauspieler haben darin die richtigen Instinkte, und einige haben gar keine. Aber sogar die, deren Instinkte am schärfsten sind, können nicht im ganzen Muster bleiben, können nicht in Harmonie sein, ohne die Angaben des Regisseurs zu befolgen.

Z.: Dann erlauben Sie also nicht einmal dem ersten Schauspieler oder der ersten Schauspielerin, dass sie sich bewegt und handelt, wie ihre Instinkte und ihre Vernunft ihr eingeben?

E.: Nein, vielmehr müssen sie die ersten sein, die die Angaben des Regisseurs befolgen. Zu oft werden sie der Mittelpunkt des Musters und der Hauptpunkt des emotionellen Entwurfes."

Craig steht mit dieser Formulierung, die in vielen Punkten Richtiges sagt, nicht allein. Die ganze Reformbewegung ist auf die Voraussetzung eines solchen Regisseurtyps gegründet. Aber es wird eine an sich gesunde Idee wieder übertrieben und ad absurdum geführt. Man hat recht, mehr vom Regisseur zu verlangen als bisher; fordert man aber zuviel, so vertreibt man die eine Unzulänglichkeit durch eine andere. Es giebt nirgend eine künstlerisch empfindende Persönlichkeit, die Schauspieler, Bühnentechniker, Literat, Maler, Architekt, Dekorateur und Zuschauer in einer Person sein könnte. Oder doch nur unter den „verkannten Genies". Eine Regisseurbegabung wie die Reinhardts ist sehr selten. Dennoch versagt auch sie oft in drastischer Weise. Überall ist Reinhardt auf Helfer angewiesen, vor allem auf den Theatermaler. Und es ist prinzipiell nicht viel gewonnen, wenn er sich erprobter Künstler statt des Gewerbsmannes bedient. Sieht er sich auch oft gefördert durch die feinere Intelligenz und Bildungskraft des Künstlers, so sieht er sich andererseits durch dessen ausgeprägteren Subjektivismus auch gehemmt.

Nicht ein Schöpfer kann der Regisseur sein, wie Craig es will, sondern nur ein Synthetiker aus zweiter Hand. Gewinnt er aus der Lektüre eine „Stimmung" und folgt er nur dem Wunsche, sie zu verkörpern, so muss er entgleisen, weil die wichtigsten Faktoren, die Schauspieler, nicht totes Material sind. Auch von diesen wird immer eine eigene Willensbewegung ausgehen und so werden auf der Bühne immer zwei Stimmungen entstehen, die nur in Momenten ineinander aufgehen können: die vorgedachte des Regisseurs und die vom Moment geborene, die sich aus dem Spiel der Akteurs ergiebt.



K. WALSER, DAMEN IN SEIDE AUS „CARMEN"   BES.: B. CASSIRER

Wie das Wort einerseits richtunggebend für das Bühnenbild sein soll, so muss es auch die Person des Schauspielers werden. Stimmung darf nicht vorgekaut, nicht fertig serviert werden, darf auf der Bühne nichts Unbewegliches, sondern muss etwas wechselvoll Bewegtes sein; sie muss sich im Zuschauer organisch bilden. Das geschieht nur,

wenn der Schauspieler ihr vornehmster Träger ist. Ein paar Beispiele für viele. In einem elenden Bühnenmilieu sah ich vor vielen Jahren Clara Ziegler als Medea. Bei der bekannten Stelle: „Jason, ich weiss ein Lied“ wusste sie, durch eine lebendig beherrschende plastische Pose auf einer Treppe, diesem dramatischen Gipfelpunkt einen solchen Nachdruck zu geben, dass es wie Fanfarenton aus der Stimmung hervorbrach. Das Bild hat sich mir bis heute unverwischbar eingeprägt. Die Schauspielerin war Trägerin der Stimmung. In Reinhardts Theater hat der Regisseur in der ersten Szene des zweiten Aktes des „Wintermärchens“ ein gutes szenisches Gesamtbild geschaffen. Man dachte davor an Burne Jones; die Bühnenkultur stand hoch über der, die der Clara Ziegler damals ein Milieu bereitet hatte. Aber der Blick haftete nicht auf Leontes und nicht auf Hermione, weilte also nicht im Mittelpunkt des dramatischen Interesses. Er schweifte zu einer geistreich gesetzten Nebengruppe von Hofdamen. Hier war das Auge gefesselt, dort der Geist: die Akzente waren falsch verlegt. Nicht zufällig. Solches geschieht immer, wo der Regisseur von einer starren Bildidee ausgeht und nicht vom Schauspieler. Ein Bild, das auf der Bühne wirken soll, darf nicht ständig dem Zuschauer vor Augen sein. Der bedeutende optische Moment muss aus dem bedeutend Neutralen aufblitzen und verlöschen, wie die dramatische Situation es fordert. Das geschieht, wenn der Schauspieler aus der Tiefe psychischen Erlebens das Bildhafte schafft und wenn der Regisseur der so entstehenden Erscheinung, durch Künste des Raumes und des Lichtes eine erhöhende Folie zu schaffen weiss.



E. ORLIK, RADIERUNG ZU „MICHAEL KRAMER“

Bühnenarchitektur.

Durch Künste des Raumes und des Lichtes. Bisher hat sich der Theatermaler um perspektivische Täuschung bemüht, hat Säulenhallen, Strassen und weite Blicke ins Land zu geben versucht und doch nie künstlerisch Raumgefühl erzeugen können, weil in dem Augenblick, wo der Schauspieler die Bühne betritt, der Grundfehler peinlich fühlbar wird. Verführt vom Verlangen der Menge nach Deutlichkeit und Gegenständlichkeit und auch oft von den Vorschriften der Dichter, giebt der Maler im kleinen Bühnenausschnitt immer zuviel und so ist eine Konvention entstanden, der sich selbst feinsinnige, moderne Künstler nicht plötzlich entziehen können. Auf Schritt und Tritt wird die Raumempfindung vergewaltigt. Felsen, die auf der leeren Bühne hundert Meter hoch wirken, schrumpfen zu einer Höhe von zehn Metern zusammen, sobald der Akteur auftritt; oder es wirken die Schauspieler vorn an der Rampe richtig und im Hinter-



L. V. HOFMANN, ENTWURF FÜR „AGLAVAINE UND SELISETTE"

grund wie Riesen, weil die Malerei die Tiefenvorstellungen fälscht.

Wenn auch das Bewusstsein des Publikums die perspektivische Täuschung fordert, so verlangt der Instinkt stets doch Befriedigung des eingeborenen Raumgefühls. Denn dieses ist für die Erscheinung, was der Grundbass für die Melodie, die Architektur für die Statue ist. Jeder Regisseur sollte Hildebrands „Problem der Form" kennen und die Gesetze der Flächen- und Tiefenvorstellungen studieren. Reinhardt hat die stärksten Wirkungen in Szenen erreicht, wo er vor hoch herabfallenden Vorhängen spielen lässt. Das Auge fühlte sich dann angeregt durch die Musik reiner Verhältnisse und beruhigt durch die Neutralität des räumlichen Eindrucks. Aber solche Wirkungen gehören heute zu den Ausnahmen. Sie wären leicht zu vervielfachen, wenn der Bühnenkünstler von lebendigen Raumeindrücken vor der Natur ausginge. Trüge er im Geiste den Bühnenausschnitt mit sich herum: wieviel Monumentales, raumhaft Musikalisches und doch Darstellungsfähiges und Neutrales sähe er nicht überall in der Natur! Räumliche Notwendigkeit und Gesetzlichkeit. Wo die auf der Bühne hergestellt ist, darf das Einzelne gern unvollkommen sein; die Illusion steht dann auf einer Grundmauer. Es giebt nicht nur „geforderte Farben"; das Auge fordert auch spontan ein Räumliches. Wer ihm dieses vorenthält, oder eine falsche Grösse an Stelle der instinktiv geforderten setzt, bringt das Theater um sehr suggestive Wirkungsmöglichkeiten.

Nicht der malerische Gedanke soll also im Theater herrschen, sondern vor allem der architektonische. Ihn zu verwirklichen dient, unter anderem, das Mittel, den Bühnenausschnitt beliebig zu vergrössern oder zu verkleinern. Reinhardt bedient sich hierzu seitlicher Pilaster, worauf ein Architrav ruht, das herabgelassen werden kann. Doch könnte dieses Mittel viel intensiver ausgenutzt werden als es geschieht. Sodann ist es nötig, dass der nach hinten schräg ansteigende Bühnenboden zugunsten der horizontalen Fläche aufgegeben wird. Ein anderes Mittel ist der Ersatz der Prospektmalerei durch plastische Dekorationsstücke. Doch ist diese Plastik nur wertvoll, wenn sie einer Stilisierung des Raumgedankens dient, wenn alle gegenständlichen Übertreibungen vermieden werden. Auch hat die Plastik nur Sinn, wenn sie die Perspektive für sich selbst sorgen lässt; zu Verkehrterem als jede Malerei noch führt sie wenn auch sie nach hinten perspektivisch verkleinert wird.

Immer aber gilt es, mit der Gestalt des Schauspielers, als mit der ersten gegebenen Grösse zu rechnen. Die Plastik des Akteurs muss der natürliche Kern jedes Bühnenbildes sein. Die Musik der plastischen Gebärde und das Musikalische des architektonisch gegliederten Raumes antworten einander und werden zur Einheit. Aber nur dann, wenn der Regisseur von der lebendigen, psychologisch entstandenen Ausdrucksbewegung auszugehen weiss. Es muss ihm so wichtig sein, wie dem Schauspieler selbst, dass die körperliche Beredsamkeit nicht nach einem alten oder neuen Schema einstudiert wird, sondern dass die stilkräftige Erspielen lassen. Es ist nicht einzusehen, warum auf dem Theater nicht eine Stileinheit soll herrschen können, wie etwa in Rembrandts Bildern Anachronismen, die bei Rembrandt lobenswert sind, weil sie erst die Synthese ermöglichen, sind auch auf dem Theater erlaubt. Erreicht werden kann ein solches Ziel nur durch neue lebensvolle Dekorationskonventionen. Da ihre Bildung aber ohne bedeutende Vereinfachung nicht möglich ist, würde sich die Menge gewiss widersetzen, wenn es nicht ein vortreffliches Mittel gäbe, das eines bereichernden Effektes stets sicher ist und doch kunstgemäss angewandt werden kann: das Licht.



SZENERIE AUS „MINNA VON BARNHELM" BES. DEUTSCHES THEATER

scheinung aus kunstgemäss gebändigter Leidenschaft des Gefühls hervorgeht. Der Schauspieler mag, wie Goethe es forderte, beim Bildhauer in die Lehre gehen, bei Phydias oder Rodin; was er dann aber giebt, muss vom Moment erschaffen sein.

Alle diese Forderungen, die schon in der modernen Reformidee beschlossen liegen und nicht willkürlich sind, drängen zweifellos zur Einfachheit. Ohne Vereinfachung ist keine Typenbildung denkbar. Und ohne Dekorationstypen, die auch die Provinzbühne noch mit Glück anwenden kann, giebt es keine umfassende Reform. Man kann so weit gehen, zu behaupten, dass sich mit zwei Dutzend Dekorationen sämtliche grossen Tragödien

Dass diese Ideen nicht auf Theorie beruhen, sondern auf Forderungen sinnlicher Anschauung, beweist folgende Gedankenbegegnung mit einem unserer besten Theaterkenner und erfahrensten Bühnenpraktiker. Max Martensteig, der Direktor der Kölner Stadttheater resümiert folgendermassen:

Das A aller auf die Verbesserung des Bühnenbildes gerichteten Bestrebungen, die mit Hilfe bildender Künstler und tüchtiger moderner Techniker zur That werden sollen, heisst „natürliche Raumproportionalität"; und das O naturgemässe Lichtwirkung.

Dem Prinzipienstreit, ob wir überhaupt einer Illusionsbühne bedürfen, oder uns besser mit dem ganz neutralen, von Teppichen umhangenen Schauplatz Cor-



MAX KRAUSE, BÜHNENBILD DER SALOME



MAX REINHARDT, BÜHNENBILD AUS DEM SOMMERNACHTSTRAUM



EDV. MUNCH, ENTWURF F. R. „GESPENSTER" — BES. DEUTSCHES THEATER

neilles begnügen, halte ich zu Gunsten der Illusionsbühne für entschieden. Aus zwei Gründen: weil beim Drama der letzten beiden Jahrhunderte der Dichter die Illusionsbühne, d. h. das naturgemässe Milieu voraussetzte (Lessing-Goethe-Schiller-Kleist-Hebbel); und weil der Illusionshunger heutiger Kulturmenschen ein Resultat psychophysiologischer Weiterentwickelung ist.

Alle, stumpfen Sinnen längst zur Gewohnheit gewordenen Versündigungen der Theaterbildnerei haben ihren Ursprung in dem an sich unmöglichen Bestreben der seit drei Jahrhunderten sieghaft sich behauptenden Renaissancebühne: ein möglichst viel umfassendes, reiches Bild der Natur (oder der Architektur), im Sinne der Vedutenmalerei, im engen Bühnenrahmen einzufangen. Von allen Geschmacksfragen abgesehen, musste sich hieraus fast immer ein Verstoss gegen die Logik der Sinne ergeben: der Mensch, im körperlichen Bezug für die Welt der Sinne unbedingt das Mass aller Dinge, bewegte sich in dieser durch perspektivische Kunststücke konzentrierten Natur wie Gulliver im Milieu Liliputs.

Die Herstellung der wichtigen Proportionalität zwischen Mensch und Umwelt ist der unangreifbar gesunde Grundzug in Gordon Craigs sonst reichlich phantastischer Reformschrift. Schade, dass Craig, der Scylla Tradition ausweichend, der Charybdis Uebertreibung in die Scheren gerät: statt Gullivers in den Strassen Liliputs, zeigt er — in seinen Skizzen — Liliputaner in einer Umwelt von Riesen.

Anstelle aller Theorie aber lieber ein Jedem verständliches Beispiel: man denke sich höchstens fünfzehn Meter vor der Portalfront der Rheimser Kathedrale unseren Bühnenrahmen errichtet und sich selbst als Zuschauer wieder zehn Meter entfernt vor diesem sitzend. Genau soviel, wie wir von diesem Standort, durch das feste Hindernis des Bühnenrahmens nach allen Dimensionen hin beschränkt, von dem gotischen Riesenbau sehen würden, genau soviel nur darf die Bühnendekoration darstellen, wenn sie der Logik der Sinne gerecht werden will. Und nur so wird eine zugleich künstlerische Illusionswirkung für die Krönungsszene in Schillers Jungfrau zustande kommen: die Majestät eines ehrfurchtgebietenden Kulturdenkmals als Milieu. Jede andere Lösung dieser Aufgabe, auch die berühmte der Meininger, ist schlechtes Puppenspiel.

Raumkunst solcher Art künftig auf unseren Bühnen zu pflegen, steht nichts im Wege; sie passt sich, aus deren Notwendigkeit diktiert, unseren Bühnenhäusern leicht an. Anders steht die gleich bedeutsam Frage der wichtigen, zur Kunstwirkung zu erhebenden Behandlung des Lichtes. Hier lautet die erste Forderung: Entfernung der Fussrampe; die nächste: Ermöglichung der Luftperspektive durch Verwendung plastischer oder doch freistehender, sil-

bouttenartiger Dekorationen im Vorder- und Mittelgrund; eine fernere: Erweiterung des Gesichtsfeldes nach den Seiten hin, wo eine entsprechend intensiv beleuchtbare Luftwand natürliche Horizonte vortäuschen muss. Hier müssen die Theaterbaumeister der Zukunft helfen. Diese Herren sollten nicht all ihren Witz auf Fassaden- und Foyerkunststückchen verschwenden; wichtiger ist, dass sie uns richtig organisierte Bühnenhäuser schaffen, in denen nicht mehr, wie im Saaltheater der Renaissancemode, aus der Not eine schlechte Tugend gemacht werden muss, in denen Logik und Phantasie vielmehr den fruchtbaren Bund schliessen können. Und sie dürften nicht zu bequem sein, ihren Bauherren, den Stadtvätern, klar zu machen, dass die Bühne der wichtigste Raum eines Theaterbaues ist.“

Das Gewicht dieser Meinung eines praktischen Theatermannes wird in der nachdrücklichsten Weise unterstützt durch die Skizze eines Programms, das Peter Behrens, der Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule uns zur Verfügung stellt. Seine Meinung ist um so wertvoller, weil er als Architekt im wesentlichen zu denselben Resultaten kommt wie der Dramatiker und der Regisseur. Er hat zu einer Zeit, als von Bühnenreform kaum schon die Rede war, den Plan eines Theaters von nahezu antiker Form erdacht und er erweitert in den hier ausgesprochenen Grundsätzen zum erstenmal das Problem der Bühne zu einem Problem des Theaterbaues. Im besonderen ist er jetzt mit der Inszenierung des „Hamlet“ für das Dumonttheater beschäftigt.


L. VON HOFMANN, FIGURINE

Eine Reform der heutigen Bühne, mit Rücksicht sowohl auf das endliche grosse Ziel als auf die nächsten künstlerischen Bedürfnisse, ist nur auf Grund architektonischer Auffassung möglich. Das Theater soll unter allen Umständen ein Haus, ein architektonisch gegliedertes Ganzes sein, dessen ebenfalls nur architektonisch zu betonendes Zentrum die Bühne ist. Heute ist es anders: die Bühne ist ein Loch, ein Nichts, worin etwas Fremdes vorgeht, etwas unserm vom Hause erweckten Raumgefühl Entgegengesetztes. Wir müssen heute das Bühnenbild denken, können es nicht natürlich sinnlich empfinden. Die Bühne darf nichts sein als das Podium des Hauses, bestimmt für den Vortrag, für den Schauspieler.

Die erste Forderung ist, dass der Zusammenhang dieses Podiums mit dem Zuschauerraum architektonisch anschaulich gemacht wird. Ausbildung des Proszeniums, das unten durch vorgelagerte Stufen, an den Seiten und an der Decke durch entsprechende Bauglieder den Uebergang zur eigentlichen Bühne herzustellen hat und das bei Verdunkelung des Zuschauerraums durch eine zweckmässig angebrachte Beleuchtung hell zu erhalten ist. Die Bühne wird durch das Proszenium gewissermassen in den Zuschauerraum hineingeschoben.

Die Seiten der Bühne sind aus architektonischen Gründen abzuschliessen. Da das Stück in der Regel das seitliche Auf- und Abtreten der Schauspieler verlangt, ergiebt sich das Motiv aus diesen beiden Bedingungen: Portalarchitektur. Auch die Rückwand der Bühne verlangt eine Behandlung, die auf den geschlossenen Raum hinweist. Einmal aus Gründen des sinnlichen Raumgefühls; sodann aber, weil alle Bühnenkunst ihrem ganzen Wesen nach auf Reliefwirkung angewiesen ist. Dieser Grundsatz hat seine Gültigkeit seit den Tagen des griechischen Theaters immer wieder erwiesen, wenn auch die Neigung, anstelle der Reliefwirkung die Tiefenwirkung zu setzen, zu gewissen Zeiten das Uebergewicht gewinnt. Das eigentliche optische Element der dramatischen Kunst bleibt das Relief. Dieses verlangt aber entschieden einen Hintergrund, mit dem zusammen es zur Ein-

heit werden kann. Und dazu taugt nur der raumgliedernde architektonische Hintergrund.

Selbst wo ein landschaftlicher Hintergrund erforderlich ist, wollen wir nicht vergessen, dass wir in einem Hause sind, dass alles Spiel, Gleichnis ist. Nicht Täuschung ist der Zweck des Theaters — oder soll es doch nicht sein. Es wird ja auch nicht wirklich gemordet. Es ist unkünstlerisch, der Natur möglichst nahe kommen zu wollen; Beschränkung, Bedeutung ist durchaus geboten. Wie ein dunkler Stoff, worauf Sternenbilder eingewebt sind, künstlerischer wirkt als ein Himmel, der durch das Sterngefunkel verdeckter elektrischer Birnen vorgestellt wird, so wird die nur gobelinartig oder einfarbig angedeutete Landschaft dem einheitlichen Gesamtbilde am besten dienen. Auch der Stil der Bühne liegt in der Begrenzung; der Stil des Bühnenbildes fordert dieselbe Abstraktion wie der des Dramas. Was der Vers in der Dichtung, ist das Architektonische in der szenischen Erscheinung.

Eine ruhige Handlung, worin die Rede vorherrscht, wird durch Verkleinerung des Bühnenausschnittes, bewirkt durch Bauglieder, architektonisch unterstützt. Die wirkungsvolle Gruppenbildung hängt vom Format des Rahmens ab. Es bleibt dem künstlerischen Sinn des Regisseurs überlassen, zu bestimmen, wo eine breite niedrige Oeffnung und wo eine hohe und schmale dem Rhythmus der Handlung entspricht. Nach hinten aber sollte sich die Bühne stets durch Stufen oder Terrassen höher aufbauen. Auf Requisiten ist soweit wie möglich zu verzichten. Sind sie nötig, so seien sie künstlerisch mit dem Ganzen im Einklang. Beim Kostüm darf auf die Zufälligkeiten der Zeit und der Naturwahrheit nur bedingt Wert gelegt werden. Das Kleid soll den Schauspieler charakterisieren helfen und ihn schön sein lassen, nichts anderes.

Alles im Theater muss darauf zielen, die Kunst des Schauspielers hervozuheben, sie zu unterstützen und zu steigern. Wenn dem Schauspieler ein Reich der Bretter geschaffen wird, das die Welt bedeutet,



K. WALSER, FIGURINE FÜR „FIGAROS HOCHZEIT"

nicht sein will, so wird er nicht zögern, alle Stimmung in das Wort, in die Bewegung zu legen und wir werden dem Stil der Bühne näher gekommen sein. Es wird sich empfehlen, die Versuche mit klassischen Stücken zu beginnen, da in modernen naturalistischen Stücken die Requisiten und Milieuäusserlichkeiten sozusagen mitspielen. Versuche in der angedeuteten Richtung aber sollten schon darum von den Theaterleitern gemacht werden, weil sie dem jetzt geltenden Modus gegenüber den viel geringeren Kostenaufwand erfordern. Denn diese Bühnenarchitekturen sind, mit geringfügigen Aenderungen, für viele Stücke verwendbar."

Das Licht.

Bisher war das Licht wenig mehr als ein Beleuchtungsmittel. Sonnen- und Mondscheineffekte: das war eigentlich alles. Eine gestaltende Rolle hat es kaum schon gespielt. Es ist meistens gemalt worden. In einem sehr lesenswerten, von Elsa Bruckmann ausgezeichnet übersetzten Buch* spricht Adolphe Appia über diesen Gegenstand:

* Die Musik und die Inszenierung. Verlagsanstalt F. Bruckmann.



A. APPIA, ENTWURF FÜR „DIE WALKÜRE"

Aus der Thatsache, dass unsere Bühnenmalerei auf senkrechten Flächen aufgetragen wird, während Licht nur dann gestaltend wirken kann, wenn es auf plastische Körper fällt, entsteht ein fast unlösbarer Konflikt zwischen diesen beiden Faktoren der Inszenierung. Weit entfernt, dass Beleuchtung und Malerei auf senkrechten Flächen sich gegenseitig unterstützen, darf man im Gegenteil behaupten, dass sie direkt einander ausschliessen. Denn die Aufstellung der auf senkrechter Leinwand gemalten Dekorationen erfordert, dass die Beleuchtung sich einzig in ihren Dienst begiebt, damit die Malereien deutlich erkennbar werden. Diese Aufgabe hat aber mit der gestaltenden Rolle des Lichtes nichts gemein; ja, sie widerspricht ihr sogar. Nun aber tritt mitten in das unbelebte Bild hinein der lebendige Darsteller! Sobald er auf der Bühne erscheint, sinkt plötzlich die Bedeutung der Malerei hinter der der Beleuchtung und der Dekorationsaufstellung fühlbar zurück. Denn die lebendige menschliche Gestalt kann mit den Gegenständen, die nicht wirklich vorhanden, sondern nur auf der Leinwand dargestellt sind, keinerlei unmittelbare Berührung haben.

Eine steile Wand in einer heroischen Landschaft wirkt für sich allein, als Malerei, vollkommen täuschend; sobald jedoch der Darsteller mit ihr in Berührung tritt, wird sie zu einem von sanft ansteigenden Fusswegen und bequemen Stufen durchschnittenen, künstlichen Hügel, wie man deren in unseren öffentlichen Parkanlagen errichtet. Der Darsteller mag dann noch so schwungvolle Dinge singen, Dinge, die in noch so unmittelbarem Zusammenhang stehen, mit der Beschaffenheit des Bodens, den er — nach unserer Voraussetzung — unter seinen Füssen hat; er bleibt nichtsdestoweniger auf seinem bequemen Fusspfad, auf welchem er sich in ganz unnützer Weise so heftig gebärdet. Dieses wilde Gebaren zu begreifen, müssen wir unsern Blick auf denjenigen Teil der Dekorationen richten, in welchem der Darsteller sich nicht befindet.

Ein andermal erschöpft der Maler alle Mittel der Perspektive und der Farben, um einen schönen Gegensatz von Licht und Schatten hervorzurufen: z. B. eine dunkle Galerie und an deren Enden einen sonnigen Lichtblick ins Freie; oder die Ecke eines Kirchenschiffes, in welchem die dämmerigen Architekturen sich gegen entfernt glänzende Fensterscheiben abzeichnen; oder eine armselige Bodenkammer, durch die ein Sonnenstrahl gleitet; den Hof einer Herberge, der in kühlen Schatten getaucht liegt, indes der helle Tag die oberen Stockwerke des Gebäudes beleuchtet u. s. w. u. s. w. Indem sich nun der Darsteller vor diesen bemalten Leinwandflächen hin und her bewegt, zerstört er deren Wirkung, da er immer vom gleichen Licht beleuchtet wird, ob er sich nun in dem als dunkel oder dem als hell angenommenen Raume befindet.

Auf unserer heutigen Bühne wird die Beleuchtung gleichzeitig in vierfacher Weise bewerkstelligt. Da sind: 1. die Soffiten, d. h. fest installierte Lichtkörper, welche die gemalten Dekorationen zu erhellen haben, und welche von den Kulissen und vom Bühnenboden aus durch die dem gleichen Zwecke dienenden, etwas beweglicheren Rampenlichter unterstützt werden; 2. die eigentliche „Rampe", diese merkwürdige Missgeburt unserer Theater, der es obliegt, die Dekorationen und die Darsteller von vorne und von unten zu beleuchten; 3. die vollkommen bewegbaren Apparate, womit man Strahlen in bestimmter Richtung oder verschieden-



A. APPIA, ENTWURF FÜR „DIE WALKÜRE"

artige Projektionen erzielt; 4. endlich die Transparentbeleuchtung, d. h. derjenige Teil der Beleuchtung, der gewisse durchsichtige Partien der Dekorationen zur Geltung bringt, indem das Licht von rückwärts auf die Leinwand fällt.

Dass diese verschiedenen Beleuchtungsquellen harmonisch zusammenwirken, ist offenbar sehr schwierig, so schwierig, dass es einfach unmöglich ist . . . .

Auf unsern jetzigen Bühnen entwickelt die Beleuchtung keine eigentliche, keine gestaltende Thätigkeit; ihr einziger Zweck ist, die Dekorationsmalereien gut ersichtlich zu machen. An diesem allgemeinen Licht hat der Darsteller teil, und damit er von allen Seiten beleuchtet sei, fügt man das sogenannte Rampenlicht hinzu.

Der vernichtende Einfluss der Rampe erstreckt sich auf alle praktikabeln Gegenstände, die sich auf der Bühne befinden, d. h. auf alles, was in direkte Berührung mit dem Darsteller tritt, und trennt ihn hierdurch endgültig von den fiktiven Malereien.

Bei einem solchen Stand der Dinge wäre es lächerlich, von der Beschaffenheit der Schatten sprechen zu wollen. Und doch giebt es keine Plastik ohne Schatten, gleichviel ob belebter oder unbelebter Gegenstände. Wo kein Schatten ist, da ist auch kein Licht. Denn Licht heisst nicht die „Möglichkeit zu sehen", ebensowenig wie Musik mit Schall gleichbedeutend ist . . . .

Was in der Partitur die Musik, das ist im Reiche der Darstellung das Licht: das Ausdruckselement, im Gegensatz zum Elemente des andeutend orientierenden Zeichens. Das Licht kann, gleich der Musik, nur das ausdrücken, was dem „inneren Wesen aller Erscheinung" angehört.

Vor allem bedürfen beide gleichermassen eines Objektes, d. h. einer zufälligen äusseren Erscheinung, an welcher ihre Gestaltungskraft sich zu bethätigen vermag. Der Musik schafft der Dichter dies Objekt; dem Lichte — mittels der Aufstellung — der Darsteller. Zwischen Musik und Licht besteht ein geheimnisvoller Zusammenhang, wie es H. S. Chamberlain so schön ausspricht: „Apollo war nicht Gott des Gesanges allein, sondern auch des Lichtes" . . . .

In der That: Licht wirkt niemals naturalistisch im niederen Sinne. Es verklärt. Appia hat übrigens seine Reformvorschläge, wie man hört mit Glück, in einem Privattheater in Paris, mit Hilfe Fortunys bereits verwirklicht.

Denkt man den Möglichkeiten nach, die ein künstlerisch gestaltendes Bühnenlicht hervorzurufen vermag, so nennt man unwillkürlich den Namen Rembrandt. Nicht an Scheinwerfereffekte darf man denken, sondern an die gerade in den letzten Jahrzehnten so klar erkannten raumgestaltenden, stimmunggebenden und zusammenfassenden Eigenschaften des Lichts. An eine Helle, die von Schatten lebt, an ein Licht, das durch Glanz und Halbdunkel eine kosmische Lebensatmosphäre schafft. Nicht mit Farben sollte auf dem Theater gemalt werden, sondern mit Licht. Eine Bedingung dafür ist eben die Einführung plastischer Dekorationen und eindrucksvoller Raumgliederungen. Ob das Rampenlicht durchaus zu entbehren ist, müssen Versuche lehren. In der Natur reflektiert der Erdboden das Licht, so dass im Gesicht nie tote Schwärzen entstehen; um diesem Umstand auf



L. CORINTH, FIGURINE FÜR „HAMLET" BES.: DEUTSCHES THEATER

der Bühne zu begegnen, werden Hilfsmittel nötig sein. Die nächsten Jahre werden wahrscheinlich den Lichtversuchen gehören. Fortunys neues System wird jetzt in Berlin im Königlichen Schauspielhaus ausprobiert. Es beruht auf dem Prinzip reflektierter Strahlung, wobei das Licht beliebig gefärbt, bewegt, konzentriert und nuanciert werden kann. Irrtümer werden ja wahrscheinlich noch genug zu überwinden sein; aber es ist nicht phantastisch, anzunehmen, dass aus diesen technischen und wissenschaftlichen Versuchen bleibende Grundsätze abgeleitet werden.

Die Kulissen und Soffiten fallen bei der plastischen Dekoration fort. Um einen Hintergrund zu schaffen, der gleichmässig Seiten und Grund der Bühne abschliesst, baut man jetzt im Halbkreis eine hohe Wand, deren vorn und hinten fortlaufend bespannte Riesenfläche die moderne Drehbühne zur Hälfte umgiebt und seitwärts, wie eine Wandeldekoration, als Riemen ohne Ende bewegt werden kann. Diese Anordnung bedingt dann freilich auch die plastische Dekoration. Im übrigen bringt jedes Jahr Neuerungen und endgültige Formen sind noch nirgends geschaffen. Sicher scheint nur, dass Raum und Licht vor allem die künstlerisch gestaltenden Faktoren der Zukunft sein werden.

Symbolismus.

Inzwischen erfreuen uns die Maler oft mit feinen Einfällen und geistreichen Leistungen. In Wahrheit sind sie in den letzten Jahren etwas zu sehr die Herren der Szene geworden, da sie mehr Persönlichkeit in die Wagschale zu legen haben als die meisten Regisseure und Direktoren. Ihre Arbeiten bedeuten einen entschiedenen Fortschritt. Aber das Theater als Ganzes, die Schauspielkunst und Dramatik können doch nicht mit ungeteilter Freude auf diese Künstlerthätigkeit blicken. Es ist wie eine Vergeltung. Vor einigen Jahrzehnten war das Theater in verderblicher Weise eine Anregerin der Malkunst. Man braucht nur an einen Namen wie Piloty zu denken; jetzt ist die Malerei zur Herrschaft gelangt und sie gewinnt ihrerseits zu starken Einfluss auf die Bühnenkunst. Es mag scheinen, als wäre es nicht Aufgabe einer Zeitschrift, die der Bildenden Kunst dient, diese Vorherrschaft der Malerei einschränken zu helfen. Es scheint nur so. Man dient jeder Kunst am besten, wenn man sich bemüht, auf ihre natürlichen Grenzen, auf ihre eigentliche Kraft hinzuweisen.

Eine Folge der Vorherrschaft der Malerei ist die oft rauschartige Übersteigerung dekorativer Farbigkeit. Nur relativ selten wird Farbenpsychologie getrieben, nur selten von der neutralen Naturstimmung Ausgang genommen. Die Romantik der Szene verlockt oft zu den gewagtesten Stilisierungen. Sehr ergötzlich weiss der unsern Lesern bekannte Engländer George Moore den Eindruck zu schildern, den eine prächtig schwelgende Inszenierung im Theater Beerbohm-Trees auf ihn gemacht hat:

Ich habe mir „Was ihr wollt" bei Tree angesehen — ein kleines Stück, das man wie eine Photographie vergrössert hatte, bis die Konturen verwischt waren und keine Spur von Komposition mehr übrig blieb. Man spielte es in einer grasgrünen Landschaft voller

Rhododendren. Nun ist Rot die schwierigste Farbe, die es überhaupt auf der Palette giebt — kaum ein Maler weiss etwas rechtes damit anzufangen; die Art und Weise, wie der Kulissenmaler das Rot verwendet hatte, kam mir vor, als ob jemand einen Topf Johannisbeergelee in einen Eimer grüner Erbsen schütten wollte. Meistenteils musste ich mit geschlossenen Augen dasitzen. Nirgends war ein Schatten zu erblicken, denn von beiden Seiten fiel Drummondsches Licht auf den schauderhaften Gemüsegarten. Tree hat einmal meine Ansicht über die Theatermalerei im allgemeinen angefochten; ich fragte ihn da, wie lange er einen guten Turner ansehen könne. Tree war ein wenig vor den Kopf gestossen; ich sagte deshalb: ‚Na, ich dächte, einen Turner kann man etwa vier oder fünf Minuten betrachten.‘ Damit war er einverstanden. Danach fragte ich ihn: ‚Wie lange können Sie einen Veronese ansehen?‘ Er zögerte wieder. ‚Na, Veronese hat auf einer grösseren Leinwand gemalt‘ — sagte ich —, ‚also sechs Minuten für Veronese.‘ Dann fragte ich ihn: ‚Und wie steht's mit Tintoretto? Der hat noch grössere Bilder gemacht.‘ Tree antwortete: ‚Tintoretto — etwa sieben Minuten.‘ Ich war das zufrieden. ‚Also, Tree‘ — sagte ich — ‚Sie haben zugegeben, dass man ein Meisterwerk nur sieben Minuten auf einmal betrachten kann, und trotzdem verlangen Sie von mir, dass ich Ihre scheussliche, in Kalklicht getauchte Theaterkleckserei zwei Stunden ansehen soll. Hat das Sinn und Verstand?‘ Ich weiss nicht, ob Mr. Tree bis zum heutigen Tag eine Antwort auf meine Frage gefunden hat; damals wusste er sicher keine.“


L. CORINTH, FÜR MINNA VON BARNHELM

Eine andere Konsequenz der malerischen Ausschliesslichkeit ist die Symbolisierungslust. Es wirkt wie eine krasse Unmöglichkeit, wenn der Maler im Wintermärchen der Poesie der Schäterszene mit einer Landschaft im Böcklinstil gerecht zu werden glaubt; und es beleidigt geradezu, wenn in demselben Stück Leontes ein Kostüm erhält, dessen Farbe seine eifersüchtige düstere Gemütsart symbolisieren soll. Was der Maler so giebt, ist schon eine Ausdeutung Dessen, was für sich auszudeuten der Zuschauer gekommen ist. Mit dem Stück wird eine begriffliche Auffassung davon zugleich dargeboten. Die Erklärung ist früher da als die Anschauung. Hier spürt man den Einfluss des englischen Pantomimen- und Melodramenstils. Wie konsequent in England dieses Prinzip durchgeführt wird, davon zeugt ein Brief, worin der englische Maler Ricketts uns über seine Thätigkeit als Bühnenkünstler orientiert. Er schreibt:

Vor einigen Jahren bat mich mein Freund Oscar Wilde, einen Entwurf der Bühneneinrichtung für ‚Salome‘ zu machen. Er war mit mir einer Meinung, dass die meisten Theateraufführungen durch zu ausdruckslosen Realismus verdorben würden und für ‚Salome‘ eine Art von Symbolismus nötig sei; oder — um seine eigenen Worte zu gebrauchen — dass die Dekorationen eine Harmonie symbolischer Farben sein müssten. Herodes sollte in Gold gekleidet werden, Salome in Schwarz oder Silber (den Farben der Nacht), oder vielleicht in Grün, wie eine merkwürdige giftige Eidechse. Die Soldaten sollten in Bronze erscheinen, die Römer in Purpur, die Juden in Gelb und die Szenerie sollte eine Harmonie in Blau und Gold sein. Ich zitiere das meist in den Worten, womit Oscar Wilde mir die Anregungen gab. Einige Jahre später, als ich dazu kam, Salome einzurichten, hatte ich nur ein kleines Theater ohne Tiefe und ohne moderne Beleuchtung zur Verfügung. Der frühere Entwurf wurde darum zu kompliziert und ich verwandelte ihn in eine reine Harmonie in Blau. Ich beleuchtete die



M. SLEVOGT, FIGURINE FÜR „DIE LUSTIGEN WEIBER“ NEUES DEUTSCHES THEATER

Szene hauptsächlich von hinten durch verdeckte blaue und graue Lichter, kleidete die Juden und die Soldaten in Blau, Grün und Schwarz, Herodes erhielt ein Kostüm von schwarzem und goldenem Gewebe, Salome eines in Silber, Blau und Grün und das der Herodias war blau und grün schattiert und mit Orange gestreift.

Was die prinzipiellen Fragen betrifft, so glaube ich, dass die Kleider auf der Bühne grösser in Form und Wurf sein sollten, als sie gewöhnlich sind. Mantel und Schleppen der Salome und Herodias waren länger, als ich es je auf der Bühne sah. Ich machte auf den Kleidern auch freien Gebrauch von grossen schablonierten Mustern, die Sphinxe, Krallentiere, Seraphine u. s. w. darstellten. Purpurne Kostüme wurden mit Adlern geschmückt und mit Füllungen, worin der Raub Ganymeds, die Geburt der Venus u. s. w. zu sehen waren. Viele von diesen Geweben waren aus schillerndem Material und es wurde ein mässiger Gebrauch von grossen Edelsteinen gemacht.“

Weiter kann man nicht gehen. Solche lebende Bilderpracht tötet aber den dramatischen Lebensnerv. Hier liegt ein überzeugender Beweis, dass wir nicht so sehr Bühnenmaler brauchen als Bühnenarchitekten.

Das darf uns die Freude am Gelungenen natürlich nicht beeinträchtigen. Walsers geistreiches Talent hat in den letzten Jahren viel Erfreuliches geschaffen. Durch die graziöse Biedermeiernuance beschränkt er sich freilich selbst die Möglichkeiten. Phantastische, lustspielartige Wirkungen gelingen ihm am besten. Vorzüglich traf er den Ton in „Hoffmanns Erzählungen“. Unübertrefflich könnte er Kotzebue inszenieren, Reimund und Gutzkow, Lortzing, Flotow, Offenbach und



KARL WALSER, FIGURINEN FÜR NESTROY

KUNST UND KÜNSTLER 1907 MÄRZ



M. SLEVOGT, FIGURINE FÜR „DIE LUSTIGEN WEIBER" DEUTSCHES THEATER

Johann Strauss. Ein Operettentalent feinster und edelster Art. Orlik ist bei weitem nicht so einheitlich; ihm gelingen nur einzelne Teile. Überraschend charakteristisch und bühnengemäss hat das relativ Wenige gewirkt, das Corinth für Reinhardt entworfen hat, und recht glücklich ist auch Slevogt gewesen. Wo ihr Künstlersinn das Rechte getroffen hat, haben sie alle es verstanden, vom Schauspieler aus zu denken. Das ist der einzige Weg. Auch für die Erfindung wirkungsvoller Kostüme. Nirgend ist die Illustration problematischer als dort, wo es sich um Figurinen handelt. Der Maler, der dem Schauspieler ein rotes und ein blaues Trikotbein giebt, mag eine sehr witzige Skizze liefern; wenn der Akteur in diesem Anzug aber pathetische Verse sprechen soll — in Reinhardts „Kaufmann von Venedig" war es so —, wird er peinlich wie ein ernster Hanswurst.

* * *

Zieht man die Summe, so bleiben bedeutende Einzel- und Gesamtleistungen, trotz alles Problematischen, zu konstatieren. Und ein noch bedeutenderes Wollen. Da das Theater in allen seinen Entwickelungswegen letzten Endes soziologisch zu betrachten ist, so wird das vielseitige Streben, werden die auffälligen Begegnungen verschieden strebender Individuen zu bemerkenswerten Symptomen. Was uns in den letzten Jahren geboten worden ist, muss in vielen Fällen äusserliche Ausstattung genannt werden; aber es weist entschieden auch auf einen Stilgedanken. Es zeigt sich von ferne die Möglich-

keit eines Darstellungstils der Tragödie, der nicht mehr dem Amüsement müder Grossstädter dient, sondern eine Kultform ist; zu einer Entwickelung, die die grosse Tragödie vom Schauspiel, den höheren Theaterstil von der verfeinerten Varietékunst zu trennen weiss. In jeder Epoche werden die Werke der grossen Dramatiker neu entdeckt und im Zeitgeschmack dargestellt. Die heutige Darstellungsidee zielt letzten Endes auf eine vollkommene Transfiguration der zeitlichen dramatischen Idee in ein Gebilde aus Raum- und Lichtwerten. Gelingt es, eine Konvention in diesem Sinne zu bilden, so wird auch ein Massstab gegeben sein, der die Dichtwerke ohne weiteres kritisiert. Dramen von Shakespeare, Schiller, Kleist, Hebbel und Ibsen fordern einen Stil des architektonisch gegliederten Raumes, des malerisch verklärenden Lichts; Produkte niederen Grades aber werden der bedeutenden szenischen Form stets grotesk erliegen, wie der unzufriedene Schuster im arabischen Märchen den äusseren Zeichen der Königswürde unrühmlich erlag. Dem Schuster ist eben nur der Platz vor seinen Leisten gemäss.





K. WALSER, FIGURINEN FÜR „FIGAROS HOCHZEIT“ BES. B. CASSIRER

DAS THEATER, EIN TRAUM

VON

ROBERT WALSER

Das Theater gleicht einem Traum. Im griechischen mag es anders gewesen sein; unseres ist von einem dachbedeckten, dunkeln Haus geheimnisvoll und fremdartig eingeschlossen. Man tritt hinein, tritt nach ein paar Stunden wie aus einem merkwürdigen Schlaf wieder heraus, an die Natur, in das wirkliche Leben und ist dann dem Traum entflohen. Im Traum haben die Bilder, die Einem vor dem Auge entstehen — es mag das Auge der Seele sein —,

Nach den sachlich prinzipiellen Erörterungen mag das Gegenwärtige mehr zu seinem Recht kommen und eine Phantasie willkommen sein, worin der Romancier Robert Walser die geistreich-phantastische Illustratorenkunst seines Bruders in der artigsten Weise zu legitimieren sucht, indem er, als dessen Zwillingsgeist, dem romantischen Esprit des Malers mit ebenfalls romantisch schweifendem Esprit die Atmosphäre zu schaffen sucht, worin die Kunst des Bühnendekorateurs notwendig erscheint.

D. Red.



K. WALSER, ENTWURF FÜR „FIGAROS HOCHZEIT" BES.: B. CASSIRER

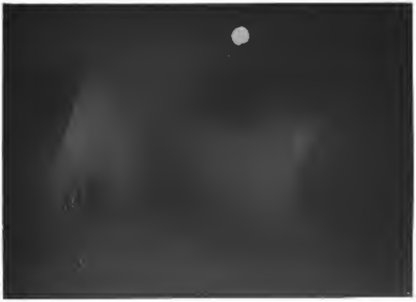
etwas Scharfes, Festgezeichnetes. Raumhaft natürliche Perspektiven, einen realen Erdboden, frische Luft giebt es da nicht. Man atmet Schlafstubenluft, während man über Berge schreitet, wie der Mann mit den Siebenmeilenstiefeln. Es ist alles verkleinert, aber auch verschrecklicht im Traum; ein Gesicht hat meistens einen erschütternd bestimmten Ausdruck: furchtbar süss, wenn es ein süsses und wohlwollendes, furchtbar abstossend, wenn es ein Furcht und Entsetzen einflössendes ist. Im Traum haben wir die ideale dramatische Verkürzung. Seine Stimmen sind von einer entzückenden Schmiegsamkeit, seine Sprache ist beredsam und zugleich besonnen; seine Bilder haben den Zauber des Hinreissenden und Unvergesslichen, weil sie überwirklich, zugleich wahr und unnatürlich sind. Die Farben dieser Bilder sind scharf und weich zugleich, sie schneiden mit ihrer Schärfe ins Auge wie geschliffene Messer in Äpfel und sind einen Moment nachher schon wieder zerflossen, so dass man oft, träumend sogar, bedauert, dieses und jenes, so schnell verschwinden zu sehen. Unser Theater gleicht einem Traum, und es hat alle Ursache, ihm noch ähnlicher zu werden. In Deutschland will alles umwoben und umschlossen sein, alles will ein Dach haben. Die armen, pompösen Bildhauerwerke in unseren Gärten sogar sind Träume; aber in der Regel erfrorene. Es ist eine bekannte Thatsache, wie schlecht uns öffentliche Monumente gelingen. Wir sind talentlos in der luftumflossenen Freiheit. Wir treten lieber in ein liebes, traumhaft seltsames Haus, wo uns unsere wahre Luft und Natur entgegenkommen. Warum gelingen uns die Weihnachtsfeste so schön, warum sind wir glücklich, in einer warmen Stube zu sitzen und es draussen in der Strasse schneien, winden, wettern oder regnen zu sehen? Wir sind so gern in dunkeln, nachdenklichen Löchern. Nicht diese Vorliebe ist eine Schwäche; unsere Schwäche besteht vielmehr darin, uns solcher Vorliebe zu schämen.

Sind nicht auch die Dichtungen Träume, und ist denn die offene Bühne etwas anderes, als ihr

grossgeöffneter, wie im Schlaf sprechender Mund? Während des anstrengenden Tages treiben wir in den Strassen und Lokalen unsere Geschäfte und nützlichen Absichten vor uns her, und dann finden wir uns in den engen Sitzreihen, wie in engen Betten, zum Schauen und Hören ein; der Vorhang, die Lippe des Mundes, springt auf und es brüllt, zischt, züngelt und lächelt uns befremdend und zugleich herzensvertraulich an; es setzt uns in eine Erregung, deren wir uns nicht bemeistern mögen und können, es macht uns krümmen vor Lachen oder erbeben vor innerlichem Weinen. Die Bilder flammen und brennen vor den Augen, die Figuren des Stückes bewegen sich übernatürlich gross, wie nie gesehene Gestalten, vor uns. Das Schlafzimmer ist dunkel, nur der offene Traum glänzt in dem starken Licht, blendend, redend, dass es Einen zwingt, mit offenem Munde dazusitzen.

Wie melodiös sind Farben im Traum! Sie scheinen Gesichter zu werden und plötzlich droht, schluchzt, singt oder lächelt eine Farbe; ein Fluss wird zu einem Pferd und das Pferd will mit seinen behuften Füssen eine enge Treppe emporsteigen, der Reiter zwingt es, man verfolgt ihn, man will ihm das Herz aus dem Leib reissen, man kommt näher, aus der Ferne sieht man die Mörder herstürmen, namenlose Angst packt Einen an — der Vorhang sinkt. Ein Erdbeben ist auf einem städtischen Platz, die Häuser sinken schräg nach vorn, die Luft ist wie mit Blut bespritzt, feurig-rote Wunden hängen überall; Menschen schiessen ihre Gewehre ab, sie wollen mit der Natur im Mord wetteifern; dazu ist der Himmel von einem süssen Hellblau, aber er liegt ganz kindlich über den Häusern, wie ein gemalter Himmel. Das Bluten ist wie Werfen mit kleinen Rosen; die Häuser fallen immer und stehen doch und es ist immer ein entsetzliches Geschrei und Büchsengeknall und ist doch keines. O, wie der Traum göttlich schauspielert! Er giebt vom Entsetzlichen das unanfechtbar reine Bild wie vom Süssen, Beklemmenden, Wehmutvollen oder Erinnerungsbangen. Zu den Empfindungen, Personen und Tönen malt er sofort Schauplätze, zu dem süssen Geplauder einer edlen Frau deren Gesicht, zu den Schlangen die seltsamen Kräuter, worunter sie grauenhaft hervorkriechen, zu dem Geschrei von Ertrinkenden die schwermutvolle abendliche Fluss- und Uferlandschaft, zum Lächeln den Mund, der es ausdrückt.

Aus dunkelgrünen Gebüschen hängen weisse Antlitze hervor, eine Bitte, eine Klage oder einen Hass in den schrecklich klaren Augen. Manchmal sehen wir nur Züge, Linien, manchmal nur Augen; dann kommen die blassen Züge und umrahmen die Augen, dann die wilden, schwarzen Haarwellen und begraben das Gesicht; dann ist es wiederum



K. WALSER, ENTWURF FÜR „DIE KRONPRÄTENDENTEN" BES.: K. WALSER

nur noch eine Stimme, dann geht eine Thür auf; es stürzen zweie herein, man will erwachen, aber unerbittlich dauert das Hereinstürzen fort. Momente giebt es im Traum, deren Erinnerung wir im Leben nie vergessen können.

So wirkt auch das Theater mit seinen Gestalten, Worten, Lauten, Geräuschen und Farben. Wer möchte zu einer holdseligen Liebesszene den üppig verwachsenen Garten vermissen, zu einem Mord die dunkle Wand der Gasse, zu einem Schrei das Fenster, durch welches er ausgestossen werden kann, zum Fenster die zärtlich und frauenhaft weisse Gardine, die es verfenstert und verzaubert und wieder vernatürlicht? Schneelandschaften, nächtliche, liegen auf der Bühne, dass man glauben sollte, sie erstrecken und dehnen sich meilenweit; ein Eisenbahnzug mit rötlich schimmernden Waggonfenstern zieht vorüber, ganz langsam, als zöge und winde er sich in weiter Ferne, wo das Schnelle dem Auge nicht schnell entfliehen will. Ferne und Nähe sind im Theater dicht nebeneinander. Zwei Schurken flüstern immer zu laut; der edle Herr hört alles und er stellt sich doch ahnungslos. Das ist das Traumhafte, das wahre Unwahre, das Ergreifende und zu guter Letzt das Schöne Wie schön ist es, wenn zwei Kerle laut brüllend miteinander flüstern, während des Andern Gesichtszüge sagen: wie still ist es rings umher!

Solches ähnelt den grausigen und schönen Gesichten im Traum. Die Bühne setzt alles daran, zu erschrecken; sie thut gut daran, das zu beabsichtigen, und wir thun gut, das Etwas in uns zu hüten, das uns den Genuss und den Schauder dieses Schreckens noch empfinden lässt.



K. WALSER, FIGURINE FÜR „FIGAROS HOCHZEIT" KOMISCHE OPER



CHRONIK

Unter den neueren deutschen Künstlern hat Corinth am meisten natürliche Lebensfülle. Das aesthetische Gesäusel der modernen Theegesellschaft übertönt er dreist mit seinem zechfrohen Lebenslied:

„Mich ergreift, ich weiss nicht wie,
Himmlisches Behagen . . . . .
Beim Gesang und Glase Wein
Auf den Tisch zu schlagen."

Er hat, unter lauter Nervösen, gesunden Lebensappetit; betrachtet das Dasein in heller Gargantualaune wie einen saftigen Braten und beisst hinein, dass der Saft ihm am Mund herabläuft. So malt er sich dann, mit spottendem Wohlgefallen an der eigenen Ungeschlachtheit. Eine Figur wie aus den fetten Jahren des niederländischen Wohlstandes; aber, o weh! ins westliche Berlin unserer Tage verpflanzt, in ein Milieu, das Gallsucht erregt und die behagliche Falstafflaune leicht ins Mephistophelische überschlagen macht.

Corinth malt in diesem Zwiespalt gern Selbstbekenntnisse. Er liebt es, das Premierenpublikum der Ausstellungen durch seine Konfessionen zu provozieren; und beweist damit sehr lustig innere Abhängigkeit. Seine Lage kennt er und sagt: nun gerade! Wie diese Lage ist, kennzeichnet gut die Art, wie man über ihn spricht. Der Name Liebermann wird mit ungehaltener Ehrerbietung, mit gereizter Wertschätzung genannt; von Corinth spricht man mit nachsichtigem Staunen und mit liebevoll schmunzelnder Bewunderung. Man liebt ihn, wie etwa Fritz Reuter geliebt wurde; er lässt an eine Natur wie Bürger denken, der auch zugleich schwach und stark war durch mastig strotzende Sinnlichkeit.

Anlass zu solcher Betrachtung gab die Februarausstellung bei Paul Cassirer. Corinth hatte dort Bilder ausgestellt, die vielleicht das Reifste sind, was er je produziert hat. Selten nur hat er seine reichen Gaben so zu nutzen gewusst, dass Meisterliches entstand; sein Schlächterladen aber ist nun ein in seiner Art vollkommenes Werk. Leibl hätte es kaum so wahr und edel, so holländisch modern, so frei von allem Ateliergeruch malen können. Und Liebermann wird nicht umhin können, auf dieses Werk zu blicken, wie Solness auf die Zeichnungen seines Schülers blickte. Kaum weniger vollendet ist das Bild „Beim Wein", das eine sehr gewagte Situation durch männliche Charme, zärtliche Natürlichkeit und eine hafisselige Romantik naiv und unschuldig zu machen weiss.

Die übrigen Bilder sind problematischer. Dem überkühnen Versuch, eine elegant in Rot und etwas Grün gekleidete Frau zu malen, die ihre Röcke hoch, sehr hoch nimmt, um ein Strumpfband zu binden und dabei



A. KOLLER, ENTWURF FÜR „ÖDIPUS UND DIE SPHINX" BES.: DEUTSCHES THEATER

alle sieben Sachen sehen lässt, ist Corinth nicht gewachsen. Ein Fragonard wäre dazu nötig, ein Goya oder Degas. Bei Corinth ist der pikante Stoff nicht restlos in Form aufgegangen; es bleibt ein sehr deutlicher Erdenrest. Eine erstaunlich heruntergemalte Eindeutigkeit von kühner Anlage. Das Bild „Beim Wein" erinnert dagegen an den Geist, der in Goethes „Römischen Elegien" herrscht. Auch vor Bildern wie „Mars und Venus" oder „Das Harem" ist dieses Schwanken zwischen dem Edlen und Gemeinen wahrzunehmen. Man denkt an Übergangsgeschöpfe mit Fittigen und Reptilschwanz. Ein grosses Lebenswerk wird Corinth nicht hinterlassen; aber manches schöne Bild von ihm wird bleiben, der Kunst unserer Tage zum Ruhm. Wir wollen es dabei bewenden lassen, ihn nehmen wie er ist und mit heiterem Beifall nicht zurückhalten, wenn er in seinem Lebenslied unbekümmert fortfährt:

„Wundert euch, ihr Freunde, nicht,
Wie ich mich geberde;
Wirklich ist es allerliebst
Auf der lieben Erde."

❀

Resultate eines erfreulichen Strebens zeigten in derselben Ausstellung der Bildhauer Kolbe und der Maler Paul Baum. Kolbe schwankt freilich noch zwischen den Stilen, wie das bei einem gründlich suchenden jungen Bildhauer in unseren Tagen kaum anders sein kann. Auch seine Arbeit leidet darunter, dass Salon und Atelier heute zwei Welten sind, die nur gewaltsam, etwa in der Art Rodins oder auch Corinths, vereinigt werden können, wozu viel rücksichtslose Temperamentskraft gehört. Kolbe sieht die Natur noch wie aus der Entfernung; wie von der Stube aus, durch die Fensterscheiben. Aber er sieht sie fein, lebendig und mit hingegebenem Eifer. Er hat bedeutende natürliche Hilfsquellen in seinem Talent und verdient entschiedenes Interesse in einer Zeit, die Lederer als grossen Künstler proklamiert.

Paul Baum fährt fort, ein vorgebildetes System zu benutzen, um zarte Landschaftsempfindungen auszudrücken. Lehrreich ist es zu sehen, wie dieses System ihm einerseits hilft, die Eindrücke zu stilisieren und wie es andererseits auch der Unmittelbarkeit im Wege ist. Baum ist eine jener soliden Begabungen, die nie etwas verderben, aber nie auch durch das Ausserordentliche überraschen. Wir haben uns seiner fein gepflegten Handwerkstugenden durchaus zu freuen.

❀

Auch mit der modernen Romantik Monticellis, die aus dem Wald von Fontainebleau stammt und zu Watteau liebevoll zurückweist, hat der Salon Paul Cassirer uns bekannt gemacht. Es waren neunzehn Bilder dieses Träumers aus der traumabgewandten Zeit des zweiten Kaiserreichs vereinigt; drei oder vier hätten mehr gewirkt. Träume sagen nur einzeln etwas, nicht in Massen. Meier-Graefe, der den Künstler sehr hoch einschätzt, schrieb in seiner „Entwickelungsgeschichte" unter anderm folgende Sätze: „Monticelli gehörte zu

den Künstlern, von denen man fast glauben möchte, dass ihnen die Armut nötig sei, um zu schaffen .... Er hat in der glänzendsten Zeit seiner Laufbahn, von 1870 bis 1880 in der schlimmsten Lage gelebt und ist wahrscheinlich einer der glücklichsten Menschen gewesen. Er verkaufte im Alter seine Bilder zu denselben Preisen, die Diaz in seiner Jugend erzielt hatte; ein bis zwei Louis war die Taxe. Er ist damit reicher als irgend ein Carolus Duran gewesen. Sein Oeuvre zählt nach vielen Tausenden. Seine Zeit hat er genau berechnet, als er nicht ohne Stolz sagte: „Je peins pour dans trente ans." Aber noch bevor der Amateur sich seiner besann, entdeckten ihn in Schottland und Frankreich die Künstler. Am tiefsten fasste ihn der Holländer, der, wie schliesslich Monticelli, das ewige Licht mit der Umnachtung des Geistes zahlte: Vincent van Gogh."

*

Ihne hat mit den neuen Räumen der Akademie der Künste, im umgebauten Arnimschen Palais bewiesen, dass er Ausstellungssäle bauen kann, die gutes Licht haben. Nach den Proben im Kaiser-Friedrich-Museum hätte das Niemand für moglich gehalten.

Das neue Haus wurde mit einer Mitgliederausstellung von erfreulicher mittlerer Gute eröffnet. Alte, aber eben darum auch bewährte Bilder. Ein paar würdige Gäste: Zorn, Israels, Rodin, Lagae; Vertreter des Soliden: Graf Harrach, Hildebrand, Köpping, Tuaillon, Gaul, O. H. Engel; eine wertvolle neue Plastik von Klinger; und als Trumpf: den Häuptling der Sezession in den heiligen Hallen der Akademie. Wie tönt es doch Peer Gynt ins Ohr? „Der grosse Krumme siegt allmählich."



K. WALSER, FIGURINE FÜR „FIGAROS HOCHZEIT"

*

Eine Ausstellung von Lenbachs Werken fordert immer zu heilsamer Bescheidenheit auf. Es kann nicht mehr die Rede sein, diese historisch gewordene Kunst zu kritisieren; die Zeit hat bereits das Richteramt übernommen. Doch ist es gut, sich zu erinnern, wie hoch die Begeisterung selbst der ruhigsten Kenner vor diesen geistreichen Begriffskünsten einst schwärmte, daran zu denken, dass die nun langsam vergilbenden, scharfen Schriftzüge eines prachtvoll associierenden Verstandes für die bedeutende Handschrift des Genies genommen wurde. Bei Gurlitt war in diesen Wochen Gelegenheit, vor Werken Lenbachs, über die Autosuggestionen nachzudenken, die auf private und allgemeine Urteilsbildung Einfluss gewinnen. Und Schlüsse auf gegenwärtige Zustände zu ziehen. Hüten wir uns, dass die Zeit, die unbarmherzig einst unser Thun und Lassen kritisieren wird, uns Überklugen nicht gerade dort trifft, wo wir am stärksten zu sein glauben. Zur Wahrheit des Bleibenden verhelfe uns der Genius der Einfalt.

*

Durch die Verlegung der Unterrichtsanstalt hat das Berliner Kunstgewerbe-Museum bedeutenden Raum gewonnen. Der Sammlung kommt diese Ausdehnung zugute, wenn auch die kleinen Museen in der Regel den grossen vorzuziehen sind. In diesem Fall lasst sich Kants Wort anwenden, dass „manches Buch viel kürzer sein würde, wenn es nicht so kurz wäre". Die früher zusammengedrängten Schätze der Sammlung sind durch die Erweiterung und durch geistreiche Anordnung übersichtlicher geworden.

Nicht einzusehen ist es, warum nicht in einem Kunstgewerbemuseum die Deckenmalereien und Wanddekorationen auch als Ausstellungsobjekte behandelt werden. Die Plafonds in den neuen Räumen sind Thaten eines besseren Malermeistergeschmacks. Wenn sie teilweise von Schülern der Unterrichtsanstalt ausgeführt sein sollten, war es freilich hohe Zeit, dass Bruno Paul kam.

*

Wunderliche Empfindungen erregte im Kunstgewerbe-Museum eine Ausstellung, die die Ergebnisse des verbesserten Zeichenunterrichts in den preussischen höheren Schulen bekannt machte. Das pädagogische

Fazit zwingt zu starkem Respekt; die Leistungen unterscheiden sich nicht wesentlich von den Schülerarbeiten unserer Gewerbe- und Kunstschulen. Man sieht wieder einmal, wie vieles im Künstlerischen lehr- und lernbar ist. Zu reiner Befriedigung kam man aber nicht, vor diesem frisch-fromm-frohen Spiel mit der Kunst. Wer gewohnt ist, Erscheinungen der Malerei, die sich selbst Zweck sein sollen, auf ihren Kunstgehalt zu prüfen, — und wie anders könnte man sie anschauen! — wird in diesen Schülerarbeiten davon nichts finden. Eben da, wo die Tertianer und Sekundaner, die Schülerinnen der Selekta aufhören, beginnt das Gebiet der Kunst. Aber es fällt dem Betrachter zur rechten Zeit ein, dass Kunstwerte gar nicht erstrebt werden. Der Prospekt sagt, das Zeichnen und Malen solle ein Erziehungsmittel sein. Ein Mittel wozu? Nicht zu bestimmten Zwecken; das allgemeine Bildungsniveau soll gehoben werden.

Es ist sehr bedenklich, etwas vom Künstlerischen Untrennbares so zum Mittel immerhin problematischer Absichten zu machen. Moderne Aufklärungswut! Man denke sich, der Schüler würde mit allen philosophischen Systemen bekannt gemacht und aufgefordert, selbst zu philosophieren. Nicht um den eingeborenen religiösen Sinn zu verlieren — bewahre; nur um „denken zu lernen". Dieses Mittel, das Gehirn geschmeidig zu machen, würde den Schüler aber unfehlbar zum Atheisten machen. Das heisst: zum Denkdilettanten. Die Arbeitsmittel höchsten Wollens sind gefährlich und zweischneidig in den Händen Unreifer. Darum tötet auch diese „Sehlehre" mittels des Künstlerischen in sehr vielen Fällen die wahre Liebe zur Kunst und vernichtet die Ehrfurcht vor den Mysterien des genialen Schaffens. Sie erzieht systematisch den höheren Dilettantismus; erstickt die Unschuld der Anschauung, um an ihre Stelle die Halbbildung zu setzen. In der Kunst giebt es nur ein Alles oder Nichts.

Moderne Aufklärungswut! Unsere Kinder werden gefährlich klug. Sie tuschen, zeichnen und malen drauf los, dass es eine Art hat. Zum Teil erstaunlich geschickt. Sie laufen in alle Sezessionsausstellungen und Glaspaläste, arrangieren sich Stilleben aus allem Erreichbaren, schrecken vor nichts zurück — das wahre Kennzeichen des Dilettanten — und eignen sich im Umsehen eine „flotte" Technik an. Sogar Neoimpressionistisches wissen sie aufzugreifen. Daneben lernen sie noch modellieren, schnitzen, tischlern, pappen, ja sogar schneidern. Herr Mikrokosmos wird zur That; er gleicht freilich verzweifelt dem alraunchenhaften Homunkulus, den Faustens Famulus, der trockene Schleicher der Bildung, chemisch erzeugt. Nun fehlt es nur noch, dass unseren Kindern im zehnten Jahr die Geschlechtsbeziehungen öffentlich demonstriert und im zwölften alle Geschlechtskrankheiten anschaulich zur Kenntnis gebracht werden, dass sie musikalische Kompositionsübungen treiben, frei nach Miss Duncan barfusstanzen lernen und Theaterstücke schreiben, die sie selbst dann aufführen. Denn sprechen, denken, hören und sich bewegen lernen, ist ebenso wichtig wie sehen lernen. Alsdann wird das kommende Geschlecht das Leben schon anders anpacken als wir. Den Teufel auch!

Die Situation ist nicht beneidenswert für den „Theoretiker". Diese nach einer Richtung wirklich ausserordentlichen Ergebnisse des verbesserten Zeichenunterrichtes liegen vor aller Augen; wer trotzdem in Skepsis verharrt, wird zu den „Destrukteuren" geworfen. Die Zeit wird richten; diese Erziehungswut muss austoben. Sie wird auch Gutes im Gefolge haben, wird aus den Deutschen Engländer machen. Das heisst: wird die Deutschen praktischer, entschlossener, weniger ehrfurchtsvoll und dafür intellektuell hochmütig und selbstgewisser machen, und sie so befähigen, ihren äusseren Vorteil besser als bisher wahrzunehmen. Die Vorteile und Nachteile eines umfassenden nationalen Dilettantismus werden sich zeigen. Wer darin ein Ziel, würdig der Volkskraft sehen kann, der jubele mit den Verwaltungsmännern und Zeichenlehrern, die sich jetzt im Ruhm ihres geglückten pädagogischen Experimentes sonnen. Aber er erwarte nicht mehr, seinen Sohn vor der Sixtinischen Madonna in schöne Begeisterung geraten zu sehen; der Sekundaner wird ihm vielmehr auseinandersetzen, dass Raffaels Mysterium „fein gezeichnet aber schlecht gemalt" ist.

Doch diese Fragen lassen sich so schnell nicht abthun. Sie sollen nächstens eingehender besprochen werden.

*

Die Architektenvereine beginnen endlich sich mit Bebauungsplänen für die weitere Umgebung der Hauptstadt zu beschäftigen. Auch Graf Posadowsky, unter den Offiziellen der klügste Sozialpolitiker, wusste neulich im „Vaterländischen Bauverein" gute Worte über die Notwendigkeit, die Wohnungsfragen der Grossstadt planmässig zu bearbeiten, zu sagen. Über Rede und Plan geht es natürlich nirgend schon hinaus; es können Jahre vergehen, bevor an praktische Arbeit nur zu denken ist. Und dann wird Unersetzliches bereits vom Zufall des Augenblicksbedürfnisses verdorben worden sein. Die Aufgabe, der ein genialer Organisator noch nicht erstanden ist, steht an Grösse und Bedeutung den Kolonisierungsarbeiten des Alten Fritzen nicht nach; sie wäre würdiger des Kaiserlichen Ehrgeizes als das umfangreichste Kunstinteresse. Der Staatsregierung fehlt es an grossem Überblick und schöpferischem Willen. Die kommunalen Verhältnisse könnten in Berlin und in den Vororten nicht kleinlicher und verwirrter sein; darum ist von den Gemeinden noch weniger zu hoffen. Zum Überfluss leben Regierung und Gemeindeverwaltungen immer wie Hund und Katze miteinander. Man sehe nur, wie die Grossstadt sich erweitert. Wie sie will und kann — nicht wie sie soll. In den Bau-

bureaus wird allein das Unerlässliche gethan; Strassen, Plätze, Vororte, Bebauungspläne werden am Zeichentisch entworfen und an der Börse beschlossen. Die Baupolizei kommt als Organisatorin nicht in Frage; als Kontrollbehörde ist sie bureaukratisch. Der Bauunternehmer, der Strohmann der Banken, die Terraingesellschaften: das sind die Herrscher über die sozialen Kulturinteressen einer Zweimillionengemeinde. Der Frage, wozu eigentlich ein Heer von akademischen Baubeamten erzogen wird, ist eine zureichende Antwort nicht zu finden.

Die Aufgabe, auf deren Lösung die Zeit leidenschaftlich drängt, besteht darin, dass die Grossstadtbevölkerung an eine weit genug gefasste Peripherie, vor allem aber aufs Land hinausgezwungen wird. Die City fürs Geschäft, für die Warenhäuser, Kontors, Fabriken und öffentlichen Gebäude; für acht oder zehn Stunden Arbeit; das Land zum Wohnen, zum eigentlichen Leben. Landgebiete rings um Berlin, die bis zu fünfzig Kilometer entfernt sein dürfen, wären mit vorausschauender Intelligenz als grosse Vororte (mit eigenen Schulen, Theatern, Sportplätzen u. s. w.) anzulegen, als Gartenstädte für umfangreiche, der Selbstverwaltung fähige Gemeinden. Nicht als kleine Philistereckchen. Mit klug schränkenden, sachlich fördernden, künstlerisch weisenden Baubestimmungen wären vorbedachte, gross disponierte Anlagen dem Privatunternehmertum zu überlassen. Schnellbahnen hätten die Verbindung herzustellen. Das alles ist nicht utopisch; könnte morgen begonnen werden. Längst könnte die genossenschaftlich organisierte Blockanlage von Etagenhäusern (mit Gartenhof, gemeinsamen Küchen, Turn-, Fest-, Spielsälen u. s. w.) Thatsache sein, längst wären wohlfeile Landhausanlagen grossen Stils entstanden, längst könnten wir Herr des Schicksals „Grossstadt" sein und nicht darunter Leidende, wenn die latenten Notwendigkeiten, die überall heimlich schon als Baumeister thätig sind, erkannt und mit grossem Sinn organisatorisch ausgenutzt würden. Von einer Zentralstelle aus, die den Blick aufs Ganze ermöglicht. Aber die ungeheure Feigheit des lebenden Geschlechts wagt es nicht, aus der allgemeinen Not eine gemeinnützige Tugend zu machen. Es ist schon viel, wenn ein gescheiter Minister einmal sagt, was die Spatzen von allen Dächern pfeifen; wenn die Architektenvereine sich zu Theorien und Plänen wenigstens aufraffen. Und doch handelt es sich um Lebensfragen, um Gesundheit und Lebensform der künftigen Geschlechter. Unsere Kolonien liegen nicht nur in Ost- und Südwestafrika; sie liegen auch vor den Thoren Berlins.

*

Für eine geistreiche Antithese hatte der Zufall bei Schulte gesorgt. Es waren Bilder des ausgezeichneten Buchkünstlers E. R. Weiss ausgestellt, die den Ornamentiker in einem Streben begriffen zeigen, mit Hilfe und im Sinne Trübners zur reinen Malerei zu gelangen. Und es hingen daneben Arbeiten von Albert Lamm, der als Maler von Dill und Trübner herkommt und von dort aus das Kunstgewerbliche zu gewinnen sucht. Diese beiden Wege, deren einer zu Trübner hinführt, während der andere von ihm ausgeht, weisen auf dasselbe Element in der Kunst Trübners: auf das Kunstgewerbliche. Interessant wird es in der Folge sein, wer zu reineren Resultaten gelangt, Weiss oder Lamm; denn es wird damit auch eine prinzipielle Antwort darauf gegeben sein, ob es dem Ornamentiker besser gelingt, Maler zu werden, oder ob der Maler leichter zum Ornamentiker wird. Das erste ist scheinbar sehr schwer. Wer eine ausgeschriebene Handschrift im Ornamentalen hat, wird dem Liniendrang nicht leicht auch dort widerstehen, wo dieser nichts zu thun hat. Die vortrefflichen Stilleben von Weiss wirken denn auch immer ein wenig wie vergrösserte Exlibris. Und die Porträts geben Formen, aber wenig Seele. Das Hoffnungsvolle in Weiss ist sein Zug zum Monumentalen. Ihm müssten Wände anvertraut werden, damit das Grosse seiner Handschrift sich entfalten kann. Von Lamm dagegen ist noch nicht viel zu sagen. Bei ihm scheint weniger Naturtalent zu sein, als kluge Kunsteinsicht. Dieser Maler schrieb vor bald fünfzehn Jahren in Rosenhagens unvergessenem „Atelier" talentvolle Aufsätze über alles was da malte und zeichnete. Wären seine Bilder von einem Fünfundzwanzigjährigen, so müsste man stark aufmerken. Da sie aber von einem Intellektuellen sind, dessen Gefühl längst vom Verstand entjungfert worden ist, interessieren weniger die Bilder an sich, als vielmehr der Umstand, dass dieser ernstmeinende Vielempfinder schliesslich Trübner als Vorbild gewählt hat und obendrein in den Zug des Kunstgewerbes hereingerissen wird.

*

Einen grossen Künstler hat Berlin als Gast gesehen: den Schnee. Er schuf bedeutende Architekturbilder und malte mächtige Stimmungen. Tief im Weiss, dessen Massen sich mit weichen, charakteristisch gleichartigen Formen über alle Gegenstände legten, versank der frechste Architektenwitz. Es gab für ein paar Tage nur einen Stil in der Stadt der tausend Stile. Und mit Weiss und Grau, mit Licht, Reflex und Dämmerton schuf der Winter eine grosse kosmische Wetterstimmung, worin alle Erscheinungen seltsam traumhaft und zugleich auch seltsam wirklich vor den Blick traten. — Ich fürchte, es ist unmodern zu hoffen, dass unsere Maler dem bei uns seltenen Phänomen künstlerischen Gewinn abgerungen haben.

*

Herr W i l h e l m S c h ö l e r m a n n schreibt uns: Die erste Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes wurde in der Gutenberghalle des Buchgewerbemuseums am 9. Februar eröffnet. Dr. Volckmann betonte, dass

der Buchgewerbeverein mit dem Künstlerbunde vereint eine Probe auf dem Gebiet der zeichnenden und vervielfältigenden Künste geben wolle, in Anwendung auf buchgewerbliche Ziele und Zwecke. In Abwesenheit des Vorsitzenden dankte Klinger im Namen des Künstlerbundes und verkündete, dass der Preis der Villa Romana-Stiftung von der Jury einstimmig Frau Käthe Kollwitz, Berlin zuerkannt sei.

Diese stellt ihre zum Teil bekannten Grabstichelblätter und Steindrucke aus; die Folge von 14 Radierungen aus dem Stoffgebiet der unteren Hunderttausend stehen auf einer Stufe, die als Urkunden menschlicher Not dauernde Wertung beanspruchen dürfen. Zeitliche Dokumente im Stoff, erheben sie sich in der Ausdrucksform zu einer zeitlosen Gültigkeit.

Stuck hat seine „Sinnlichkeit“ zur Abwechslung radiert, doch wirkt dies Motiv der zwischen den strotzenden Schenkeln des Weibes sich durchringelnden Schlange gezeichnet noch weniger günstig als gemalt, weil ohne Farbe die Stimmung zu einer blossen „Erzählung“ ernüchtert wird. Besser wirken die beiden bocksbeinernen mit den Köpfen gegen einander rennenden Satyrn. Carl Walser bringt seine Rokokopikanterien, sehr sauber und etwas vom sündigen Atem Aubrey Beardsleys angehaucht. Doch ist weniger Gift darin. Am feinsten in Zeichnung und Charakteristik wirkt die sitzende Ninon de l'Enclos.

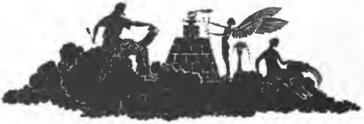
Julie Wolfthorn hat zwei gute Handzeichnungen mit Buntstift auf dunkelm Papiergrund geschickt. Überhaupt sind diesmal die Frauen nicht minderwertig und können sich neben den Männern behaupten, wie Margarete Havemann und Dora Hitz. Ich möchte aber eine Nomenklatur zu geben vermeiden. Der hervorragende Zug der Ausstellung ist das Vorherrschen des auf breite Wirkungen zielenden farbigen Steindrucks und Holzschnittes. E. R. Weiss und mehrere Münchener, sowie Edward Munch leisten jetzt ebenfalls im Holzschnitt Gutes. Ein homo novus debütiert, Emil Nolde, von dem, ebenso wie von Laage, bei günstigen Bedingungen eine Entwickelung zu erwarten ist.

*

„Skizzen aus Spanien und Paris“ von Roderich von Engelhardt, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Kunst in einem fremden Lande verstehen und geniessen, das heisst nicht, von Büchern herkommen. Es heisst, mit eigenen Sinnen die Bewegungen des Lebens nachfühlen. Die Kunst ist nichts anderes als das Resultat der Lebensbewegung. In dem vorliegenden Buche dürfen wir einen Reisenden begrüssen, der dem nachzuspüren gesucht hat. Er hat sich vom unterwürfigen Autoritätsglauben freigemacht. Aber er hat dabei nicht falsche Prätensionen. „Meine Feder gehört nicht der Zunft und wendet sich an Nichtzünftige“, und er macht sich auf den Weg, „Kunst nicht nur mit den Augen und Sinnen zu geniessen“, sondern „mit der Seele zu erleben“.

Nach der „ästhetischen Unkultur einer dynastisch aufgebauschten Kunst“ in Berlin, führt der Reisende mit einer wahren Schönheits- und Genussfreude beim Eintritt in Frankreich und Spanien in sein eigentliches Erleben ein. Seine Darstellung wird temperamentvoll und farbenreich. Man erlebt mit ihm. Graf Schack, Baedeker, Muther und Izraëls im Reiseranzen, aber trotzdem eigene Eindrücke, die Prüfung auf das Eigene hin. Bei der Alhambra das Geständnis: „Man sollte eigentlich immer unvorbereitet, unpräpariert auf Reisen gehen, Natur und Kunst zuerst als etwas Frisches, Neues auf sich wirken lassen, Entdeckerfreuden geniessen und dann erst an der Hand bewährter Führer die Aufschriften all der gewonnenen Eindrücke feststellen.“ Der Monserrat, Tarragona und Valencia, Cordoba und Granada, Sevilla, Madrid und Toledo und der Eskorial werden geschildert. Die Natur nimmt einen breiten Raum dabei ein. In Paris tritt sie vor der Kunst zurück. Man findet ein paar diskutable Sätze, die zu Auseinandersetzungen Anlass geben könnten. Sie machen die Lektüre nur interessanter. Man fühlt sich durch sie einem lebendigen Menschen gegenüber. Und ausserdem sind es ja gerade die Auseinandersetzungen, die unsere Erkenntnis bereichern, unsere Erkenntnis und das eigene Denken, mehr noch als die Zustimmungen. Auch diesen Wert hat dies freudige und freimütige Buch. Wilhelm Holzamer.



FÜNFTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. FEBRUAR. AUSGABE AM VIERZEHNTEN MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

DRUCK DER OFFICIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG.